Rasim Özdenören

BÜTÜN ESERLERİ - 28



Yazı, İmge ve Gerçeklik

İZ Yayıncılık

Yazı, İmge ve Gerçeklik

Denemeler

Rasim Özdenören

İZ YAYINCILIK

Çatalçeşme Sokağı No: 27/2 Cağaloğlu 34110 İstanbul
telefon: (212) 5207210
faks: (212) 5115791
www.iz.com.tr
e-posta: bilgi@iz.com.tr
kapak resmi: Wassily Kandinsky; Open Green
kapak: Medine Efe

RASİM ÖZDENÖREN; 1940'ta Maraş'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Maraş, Malatya, Tunceli gibi Güney ve Doğu şehirlerinde tamamladı. İ.Ü. Hukuk Fakültesi'ni ve İ.Ü. Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirdi. Devlet Planlama Teşkilâtı'nda uzman olarak çalıştı. Bir ara araştırma amacıyla ABD'nin çeşitli eyaletlerinde, 1970-1971'de iki yıl kadar kaldı. 1975 yılında Kültür Bakanlığı Bakanlık Müşavirliği görevine geldi. Aynı bakanlıkta bir yıl da müfettişlik yaptı.

1978'de istifa ederek ayrıldığı devlet memurluğuna bir süre sonra (1980) Devlet Planlama Teşkilâtı'nda çalışmak üzere tekrar döndü. Uzman, daire başkanlığı, genel sekreter yardımcılığı, genel sekreterlik, müşavirlik görevlerinde bulundu. 2005 yılında, devlet memurluğuna noktayı koyarak kendi deyimiyle özgürlüğünü ilân etti.

Türk öykücülüğünün ve deneme yazarlığının gelmiş geçmiş en usta kalemlerinden biri olarak temayüz etti.

Yazarın eserleri şunlardır: *Hastalar ve Işıklar* (hikâyeler, 1. bs. 1967; 6. bs. 2011), *Gül Yetiştiren Adam* (roman, 1. bs. 1979; 21. bs. 2011), *Çözülme* (hikâyeler, 1. bs. 1973; 5. bs. 2010), *Çok Sesli Bir Ölüm* (hikâyeler, 1. bs. 1974; 5. bs. 2010), *Çarpılmışlar* (hikâyeler, 1. bs. 1977; 4. bs. 2008), *Eşikte Duran İnsan* (denemeler, 1. bs. 2000; 4. bs. 2011), *Denize Açılan Kapı* (hikâyeler; Yazarlar Birliği'nin 1984 'hikâye' alanında 'yılın hikâyecisi' ödülü, 1. bs. 1983; 6. bs. 2011), *İki Dünya* (denemeler, Türkiye Millî Kültür Vakfı fikir dalında 1978 jüri özel ödülü, 1. bs. 1977; 3. bs. 2009), *Yaşadığımız Günler* (denemeler, 1. bs. 1985; 7. bs. 2011), *Ruhun Malzemeleri* (denemeler, 1. bs. 1986; 4. bs. 2009), *Yeniden İnanmak* (denemeler, 1. bs. 1987; 5. bs. 2011), *Müslümanca Düşünme Üzerine Denemeler* (denemeler, 1. bs. 1985; 19. bs. 2011), *Müslümanca Yaşamak* (denemeler, 1. bs. 1988; 11. bs. 2010), *Kafa Karıştıran Kelimeler* (denemeler, 1. bs. 1987; 9. bs. 2010), *Yumurtayı Hangi Ucundan Kırmalı* (denemeler, 1. bs. 1987; 5. bs. 2009), *Red Yazıları* (denemeler, 1. bs. 1988; 3. bs. 2009), *Yeni Dünya Düzeninin Sefaleti* (denemeler, 1. bs. 1996; 4. bs. 2011), *Ben ve Hayat ve Ölüm* (denemeler, 1. bs. 1997; 4. bs. 2011), *Acemi Yolcu* (denemeler, 1997, 3. bs. 2010), *İpin Ucu* (denemeler, 1997, 3. bs. 2011) *Çapraz İlişkiler (*denemeler, 1. bs. 1987; 4. bs. 2009), *Kent İlişkileri* (denemeler, 1998, 3. bs. 2011), *Yüzler* (denemeler, 1. bs. 1999; 4. bs. 2011), *Köpekçe Düşünceler* (denemeler, 1. bs. 1999; 3. bs. 2009), *Kuyu* (hikâye, 1. bs. 1999; 5. bs. 2010), *Hışırtı* (hikâyeler, 1. bs. 2000; 4. bs. 2011), *Ansızın Yola Çıkmak* (hikâyeler, 2000; 4. bs. 2008), *Aşkın Diyalektiği* (denemeler, 1. bs. 2002, 5. bs. 2010) *Toz* (öyküler, 1.bs. 2002, 4.bs. 2009) *Yazı İmge ve Gerçeklik* (denemeler, 2002; 3.bs. 2011), *Düşünsel Duruş* (denemeler, 2004, 4.bs. 2010), *İmkânsız Öyküler* (öyküler, 1. ve 4. bs 2010), *Siyasal İstiareler* (denemeler, 2009; 2.bs. 2010.

Çok Sesli Bir Ölüm ve *Çözülme* adlı hikâyeleri ayrıca TV filmi yapılmış, bunlardan ilki, Uluslararası Prag TV Filmleri Yarışmasında jüri özel ödülünü almıştır.

Türk Dil Kurumu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, RTÜK'ün iştirakiyle düzenlenen Karaman Türk Dili Ödülü'nde "Türkçeyi güzel ve doğru kullanan edebiyatçı ödülü" Rasim Özdenören'e verilmiştir (2008). 2009 yılında TBMM Üstün Hizmet Ödülü'ne layık bulunmuştur.

AÇIKLAMA

Yazı, İmge ve Gerçeklik kitabının bu baskısına iki yeni yazı eklenmiştir: 1. Yazmakla Yaşamak Arasındaki Uçurum, 2. Gerçek Dediğin Nedir Ki?

R.Ö.

İstidat

Her gün herkesin, hepimizin önüne farkına vardığımız veya varmadığımız fırsatlar çıkıyor. Bunların bazılarının, söylediğim gibi, farkına bile varmıyoruz. Bir kısmının farkına varsak, bu kez de, o fırsatı kullanıp kullanmamak bizi ırgalamıyor. Bizi ırgalayanlar, bizim ancak içimizden gelen, bizi dürtükleyip duran, dışa vurmak için fırsat kollayan türdeki fırsatlardır. Bu demektir ki, biz ancak, bizim istidadımızla aynı tınıda titreşen fırsatlara açık bulunuyoruz ve ancak aynı tınıyla titreştiğimiz fırsatları fırsat sayıyoruz.

İmdi, genç kız, halen sürdürdüğü mesleğine nasıl başladığının öyküsünü şöyle anlatıyor: “ Bir gün” diyor “bir vitrini seyrederken, bir moda ajansının yetkilisi tarafından keşfedildim ve bu işe başladım. Aslında ben doktor olmak istiyordum, şimdi yaptığım işi icra etmek aklımın ucundan bile geçmiyordu.” İşte diyorum ki, bu genç kadının şimdi icra etmekte olduğu iş her ne olursa olsun, eğer onda, o işi yapmaya yönelik bir istidat bulunmasaydı, onun ayaklarının altına altın da döşeseler, olmazdı, yapmazdı, yapamazdı. Nitekim “artist” olmak için yollara düşen, çalmadık kapı bırakmayan niceleri, eğer şansları yaver gitmişse, sıradan bir iki filmde denenirler ve sonunda tasfiyeye uğrayıp giderler. Ama öyleleri de çıkar ki, daha ilk fırsatta kendini göstermenin bir yolunu bulur ve temayüz etmekte gecikmez. Kendi fırsatını kendi yaratanlar olabileceği gibi, önüne çıkan fırsatı değerlendirmek suretiyle bir yere varanlar da olabilir. Ama varılan yerde gösterilen başarı kişinin istidadına bağlıdır.

Denebilir ki, herkeste her iş için vasat bir yetenek bulunur. Dolayısıyla herkes her işi yapabilir. Bu doğrudur. Ama o işi en azından bir virtüöz maharetiyle başarabilmek o iş için gerekli istidatla donatılmış olmayı gerektirir. Çalışmayla, eğitimle, yani alışkanlık kazanmak suretiyle vasat bir kişiden bir ip cambazı yetiştirmek de mümkündür. Ama öyle insanlar vardır ki, sanki ip cambazı olmak için yaratılmıştır, denilir. Adam o işin virtüözüdür. Ama böyle birinin ip cambazı olabilmek için hayatı boyunca eline fırsat geçmemiş ve dolayısıyla o işe bulaşmadan kalmış olması da mümkündür.

Bu konularda düşünürken, çocukluğumuzun bir kısmının geçtiği Malatya’da sokak aralarında karşımıza çıkan bir çocuğu hatırlarım. Bu çocuğu her nerede olsa, önünde kendi elleriyle hazırlamış olduğu bir çamur

malzemesiyle görürdük. O çocuk, o çamurdan, güzel heykelcikler, biblolar imal ederdi. Bu minicik heykelcikler öylesine kusursuzdu ki, hayran kalırdık. On yaşından daha küçüktü. O yaşta, yaptığı, üstelik modelsiz olarak ve sırf hayal gücüne dayanarak yaptığı o minicik heykelciklere onca ayrıntıyı nasıl sıkıştırabildiği, şimdi bile beni hayrete düşürüyor. Bir ceketin kıvrımını, bir kasın belli bir pozisyonunu, bu çocuk nerden, nasıl öğrenmişti, meçhul. O çocuğun eline bir fırsat geçmemişse veya geçmiş olsa bile o fırsatı değerlendirebilmesi için bir biçimde önü kesilmişse, onun o konudaki mahareti sönüp gitmiştir. Acaba o çocuğa n'oldu? Oradaki maharetini başka bir alana mı yöneltmek zorunda kaldı? O alanda aynı başarıyı gösterebildi mi?

Sanatçı, İnsan ve Oyun

Olay ilk kez vuku bulmuyordu. Bu olay üzerine kurulmuş tiyatro oyunları, sinema filmleri vardı. Ancak olayın gerçek hayatta geçmesi gene de kanıksanmışlık duygusu uyandırmıyor ve her şey yeni baştan bir kez daha yaşanıyordu: aynı trajik duygu etkisini yitirmediğini gösteriyordu. Yakınlarda bir kez daha yaşanan olay, işte şu bildik olay: gerçek hayatında gerçek bir acıyı yaşayan bir tiyatro sanatçısının, acısını içine gömerek, onu yok sayarak seyircisinin karşısına çıkması ve onu eğlendirmeyi başarması... Olay, komedi sanatçılarının ya da palyaçoların başına geldiğinde, trajik olan görünür hale geliyor. Sahneye çıkması gereken sanatçı, az önce annesinin öldüğünü işitmiştir; ancak salon seyirciyle doludur, onların mazeret dinlemeyeceği düşünülmektedir, böylece, sanatçı bağrına taş basarak sahneye çıkmak ve seyircisini eğlendirmek zorundadır! O anda, kimsenin aklına, seyirciden özür dilemek gelmiyor. Çünkü bu özrün kabul edilip edilmeyeceği bilinmiyor. Bu özür kabul edilebilir bulunsa bile, mazeretin maliyeti göze alınamıyor ve sonuçta sanatçı feda edilerek program yerine getiriliyor. Burada, insanı rahatsız eden bir şeylerin varlığı duyumsanmıyor mu?

En başta, sanatçının bağrına taş basarak sahneye çıkmak zorunda bırakılması, o sanatçı bakımından trajik (acınılası) bir durumdur; ama o, görevini yapmak zorundadır. Seyircinin, sanatçının durumunu bile bile onu seyretmesi ise katı kalplilik sayılmalıdır; ancak gerçek, seyirci tarafından sonradan öğrenilmişse, o seyirci de bir eziklik yaşamak durumuna düşüyor. Böylece iki tarafı da üzen bir olay, bu üzücü niteliği biline biline niçin kabulleniliyor?

Çünkü oyuncu, yaptığı işin “kutsal” olduğu kanısını taşıyor. Ona sorulduğunda, oyununun bir gün bile olsun ve sebebi her ne olursa olsun aksatılması, mümkünü kabil olmayan bir durumdur: o oyun oynanacaktır! Seyirciyse, bu “kutsal” olanın öte yanında yer alıyor ve katlanılması gereken her ne varsa onun adına ifa ediliyor: seyirci buna inanıyor veya inandırılıyor! İyi de, bu düzenleme kimin marifetiyle kotarılıyor? Bu işler, bunca fedakârlıklar, hem oyuncuyu, hem seyirciyi hüzne sevk eden bu tavır, gerçekte kim adına ve kimin için alınıyor? Bu sorunun cevabı, bu fedakârlıktan kimin çıkarının bulunduğunun ortaya konulmasıyla açığa çıkartılabilir. Bu işte kimin çıkarı var?

İçine bunca kutsal motifler şırınga edilmiş ve yüceltilmiş bir tavır alışı, böylesine maddiyat kokan bir soruyla berbat etmenin âlemi var mıydı? Ama durum, insanların kişilikleriyle ilintili görünmüyor; durum, onların içinde yaşadıkları modern toplumun niteliğiyle ilgili olarak ortaya çıkıyor. Modern toplumsal ilişkilerin gayrişahsî ve profesyonel bir düzlemde cereyan ettiğini düşünüyoruz. Bu yüzden, insanlar, ölmedikçe sahneye çıkmak zorundadırlar! Sahnenin prodüksiyonunu üstlenmiş olanların, bu oyunun bir defalığına bile olsa aksatılmasına tahammülleri yoktur. Çünkü bir defalığına olan bir aksama, o oyundan elde edilecek maddî hâsılanın (elde edilecek kârın) belki tümüne, belki önemli bir kısmına tekabül edecektir: bundan fedakârlık etmek düşünülemez, çünkü bir sürü insan bu işten ekmek yemektedir. Bu fedakârlığa katlanmanın kolay yolu, insanları (oyuncuyu ve seyirciyi) yapılan işin kutsallığına ve o işin yüceliğine inandırmaktan geçiyor: böylece insanlar da, neticede bir hüznü yaşamış olsalar bile, kutsal bir iş yaptıklarına kani oluyorlar.

Yazar

Yazar diye kime diyoruz? Her yazı yazan yazar mıdır? Burada sözünü ettiğimiz yazar, elbette “modern zamanlarda” ortaya çıkan bir mesleğin mensubu olan kişiyi istihdaf ediyor. Modern zamanlardan önce de insanlar yazıyordu, ama bugün kullanıldığı anlamda yazarlığı meslek haline getirmiş kimseler değildi onlar. Olayın ırası yazılan yazının hacmiyle de ilgili değildir. Bir İbni Arabî’nin beşyüz cilt tutan eser verdiği söyleniyor. Bir Mevlana’nın yazdıkları gene binlerce beyitle ifade ediliyor. Bir İmamı Rabbani’nin yazdıkları binlerce mektubu tutuyor. Ama bu insanlara gene de, günümüzde kullanıldığı anlamda yazar diyemiyoruz. Çünkü günümüzde kullanıldığı anlamıyla yazarlık “yeni” bir olaydır. İşte bu yeni olan olay muvacehesinde yazar diye adlandırdığımız kişi kimdir? Her yazı yazabilen kişi yazar mıdır? Bu soruyu yazılanın kalitesi bağlamında da sormuyorum. Yazı kaliteli olsun veya olmasın, o yazıyı yazan kişilerden hangisine yazar diyoruz, hangisini aynı adla çağırmıyoruz?

Sanıyorum, en başta kişinin kendini ne olarak gördüğü öne çıkıyor. Kişi yazı yazarken kendini yazar olarak mı görüyor, yoksa yazı onun yaptığı bir işin bir uzantısı (o başka işin bir işlevi) olarak mı ortaya çıkıyor? Eğer böyleyse ve mesela kişi, işi icabı yazı yazmak zorunda bulunuyorsa onun yaptığı işi yazarlık olarak göremiyoruz. Bir avukat da mesleğini icra etmek için yazı yazmak zorundadır. Veya bir müfettiş, teftişini yazıyla raporlar haline getirir. Bir profesör alanıyla ilgili ders kitabı yazabilir. Ama biz onların yaptığı işi yazarlık olarak görmüyoruz.

Kendini yazar olarak gören kimse, yazıyla ifade etmediği zaman kendini görevini ifada ihmale düşmüş biri olarak görüyorsa, bence o kişiye yazar dememiz gerekiyor.

Nasıl ki, her kumar oynayan kimse kumarbaz değildir. Bazıları sırf vakit geçirmek için veya oyun oynama fırsatı zuhur etmiş olduğu için kumar oynayabilir. Ama “gerçek kumarbaz” için kumar oynamak ne öyle gel geç heveslerle ifade edilir ne de arada bir karşısına çıkan bir fırsatı değerlendirmek için... Kumar oynamak kumarbazın hayatının anlamını oluşturur. O, kumar oynamak için karşısına fırsat çıkmasını beklemez; o, o fırsatı kendisi ihdas eder.

Bir kumarbazın iyi kumarbaz olup olmadığı da, onun ne kadar kazanıp ne kadar kaybettiğine bakarak ölçülmez. Çok az kazanmış olmakla beraber

“iyi” bir kumarbaz olunabileceği gibi; her defasında kazanan bir başkası “kötü” bir kumarbaz olabilir. Aynen bunun gibi, yazdığı yazı her defasında belli bir kaliteyi tutturamamış olmakla birlikte gerçek bir yazarla karşılaşabileceğimiz gibi; yazdığı her yazı eksiksiz görülmekle birlikte yazar olmayan biriyle de karşılaşmamız mümkündür.

Yazarla yazar olmayan arasındaki fark, aynı zamanda, bir okul müsameresi ile profesyonel bir tiyatro arasındaki farkla da mukayese edilebilir. Bir okul müsameresinde herhangi bir oyun, bir defalığına bir profesyonel tiyatrodan daha iyi icra edilmiş olabilir. Ama o, bir defalıktır ve gelip geçer. Profesyonel tiyatroda ise, oyun zaman zaman kötü de icra edilmiş olsa, o tiyatro perdesini açmak ve oyuncular o oyunu oynamak zorunda bulunur: seçeneksiz olarak durum böyle olur. O oyuncunun sahneye çıkmamak gibi bir şansı mevcut değildir.

Yazı

Yazı, bir veçhesiyle fotoğrafa da benziyor. Düşüncemizin (bu kelimeye buradaki anlamıyla duygumuzu da katıyoruz) bir enstantanede dondurulması olarak bakabiliriz yazıya. Bir fotoğrafın okunması ne denli çeşitlemeye açıksa, bir yazının okunması da o denli çeşitlemeyi içerir. Bu demektir ki, bir düşüncenin yazıyla bir enstantene halinde sabitleştirilmesi, onun tek boyuta indirgenmesine değil, bilakis çeşitlenmesine yol açar: gelip geçici olan bir düşünce, bir anın içinde sabitleştirildiğinde, onun o sabitleştirilmiş çerçevesi içinde durup düşünme imkânını ve fırsatını ele geçirmiş oluruz. Aksi takdirde o düşünce zihnimizden ve belleğimizden kayıp gitmiş ve üzerinde bir daha durmak ve düşünmek fırsatımız da ebediyen yitmiş olurdu.

Ölüm düşüncesi (veya kavramı veya olgusu) üzerinde, doğrusu bunca durduğumu bilmiyordum. Zaman zaman bu “konu”ya şöyle bir değinip geçtiğimi sanırdım. Ama Yedi İklim’in, bu satırların yazarına ayırdığı Şubat/Mart 1999 (107/108) sayısında yer alan Ali Haydar Haksal’ın, Hastalar ve Işıklar, Çözülme, Denize Açılan Kapı üzerinde yazdıklarını okuyunca, ölüm üzerinde ne denli çok durmuş olduğum beni de şaşırttı. Nerdeyse bütün öykülerde ölümün sözü edilmiş, bazılarında doğrudan ve tahsisen ölüm anlatılırken, bazılarında da hiç olmazsa konuya teğet geçilmiş. Ama ölüme kayıtsız kalındığı olmamış.

Acaba niçin ölüm üstünde bu denli çok durulmuş? Olaya bazı denemelerimizde de değinmiştik. Aslında hayatla ölüm, bir paranın yazı ile turası gibi birbirinden ayrılması, birbirinden koparılması mümkün olmayan bir bütünü oluşturuyorlar. Ölüm kavramı yaşayan insana çoğu kez soğuk ve itici görünüyor. Onu çoğu kimse elinden geldiğince unutmaya veya yok saymaya veya hayatın dışına itmeye çalışıyor. Ama ne kadar görmezlikten gelinirse gelinsin, ölüm, hayatın bir gerçekliği olarak her an yolumuzun üstüne çıkabilir veya yolumuzu kesebilir. Ölümü unutma çabalarının içine girmiş olan birisi ancak kendini kandırmış olur. Epikür’ün, ben yaşarken ölüm yoktur, öldükten sonra da ben yok olurum, dolayısıyla hayatta olan birinin ölümle temas etme imkânı mevcut değildir, mealinde aktarabileceğimiz düşüncesi, aslında kendini aldatmaktan başka bir işe yaramıyor. Çünkü biz farkında olmasak da ölümle temas halindeyiz, çünkü yaşıyoruz ve hayatın bir anlamı varbulunuyorsa bu anlam ancak ölümle bir

değer kazanıyor. Çünkü ölümsüz olduğu (sınırsız olduğu) farz edilebilecek bir hayatın, aynen bir ekonomi kuralının söylediği gibi, değeri de olmazdı. Bir şeyi değerli kılan onun nedret halinde (nadir) oluşu keyfiyetidir. Bir şey istendiği kadar ve herkese yetecek kadar varbulunuyorsa (eskiden buna örnek olarak hava ve su gösterilirdi, bazen de toprak ...) o şeyin ekonomi yönünden değeri bulunmadığı da kabul edilmiş olur. Sonsuz hayat (ölümsüz hayat) da, aslında değersiz bir şey olurdu. Bu yüzden hayata değerini ve anlamını veren olgunun ölüm olduğunu söyleyebiliyoruz. Öte yandan ölüm, hayatın metafizik veçhesini gözümüzde somutlaştırmaya yarıyor. Madem ölüm var, bu demektir ki, madem hayatım sınırlı bulunuyor, öyleyse nasıl oluyor da, onu sınırsızcasına algılayabiliyorum ve bu sınırlı olanın içine sınırsızlığı yerleştirebiliyorum? Metafizik açıdan, durumun aklîleştirmeye yatkın görünmesine rağmen aklileştirmenin sakıncasını göz ardı etmememiz gerektiğini biliyorum. A. H. Haksal’ın değindiği öykülerde, durumun düşünsel düzlemde değil, fakat olgusal düzlemde ele alındığını düşünüyorum. Bu demektir ki, ölüm üzerine spekülasyonların değil, fakat hayatın gerçekliği olarak ölümün neliği üzerine yaşanılan gerçekliğin dile getirilişi sergileniyor, sanıyorum.

Bu yazının başına döndüğümüzde, söylenecek olan şudur: Bazıları otuz küsur yıl önce kaleme alınmış olan o öykülerde sabitleştirilen hayat enstantaneleri (yazı), bugünkü okuyuşumuza göre bize farklı ve değişik anlamlar (hatta belki tatlar) getirebilir, diyebiliyoruz. Çünkü yeni bilgilerimiz, bizi yeni okumalara sevk etme istidadındadır.

Bulutsu Durum

Yazma ediminin yazar olan kişide nasıl başladığı açıklanamıyor. Kişi nasıl oluyor da yazıyor, yazabiliyor? Durum, işin zihinsel sürecinde farklı bir olguyu işaret ediyor. Yani bir tez hazırlamak isteyen birinin nasıl çalıştığı meselesi değil karşımızda duran soru. Bunu biliyoruz. Tez hazırlayan kişinin konusu önceden belirlenmiştir. Belirlenmiş olan konunun açıklığa kavuşturulması için yerine göre bir kütüphane araştırması, saha çalışması vb. gerekebilir; böylece toplanan malzemelerin belli bir kompozisyon içinde yazıya dökülmesi gerçekleştirilir. Burada bir meseleyle karşı karşıya bulunmuyoruz. Mesele, “zihinsel yaratı” ürünü olan şiir, öykü gibi eserlerin yazarı tarafından nasıl olup da meydana getirilebildiği sorusudur. O yazılacak şeyin ilk kıvılcımı nasıl çıkıyor? Bu kıvılcım nasıl fark ediliyor? Bu kıvılcımdan sonra eser nasıl meydana getiriliyor?

Marguerite Duras bu durumu “kara yığın” olarak adlandırıyor. Ve şunları söylüyor bu kara yığın üzerine: “İnsan yazı yazarken, bir içgüdü karışıyor sanki işin içine. Yazılmış olan çoktan orada, karanlığın içinde. Yazmak, insanın kendi dışında, zamanların birbirine karışmasında sanki: Yazmakla yazmış olmak, yazmış olmakla daha yazmak zorunda olmak, olup biteni bilmekle bilmemek, dopdolu anlamdan yola çıkmak, onun içine girerek anlam dışı olana ulaşmak arasında. Dünyanın ortasında dikilen kara yığın imgesi rastgele bir imge değil.” (Somut Yaşam, Can Y. s. 27).

Duras, kendini zorlayarak ancak bu kadar anlatabiliyor. Sanıyorum onun “kara yığın” dediği şeyle benim bulutsu (nebülöz) dediğim şey birbirine benziyor. Bazı mülâkatlarda “nasıl yazıyorsun?” sorusuna bulutsu dediğim duruma göndermede bulunarak cevap verdiğimi hatırlıyorum. O bulutsu durumun zihnimde nasıl peydahlandığını gene de açık seçik bilemiyorum. Bazen gördüğüm bir manzara, bir insan ilişkisi, bir fotoğraf, bir şiir, bir yazı parçası.. o bulutsu durumun zihnimde peydahlanmasına yol açabiliyor. Onun sınırları belirlenmiş değildir. O, aynen bir bulutsu olarak, uzak yıldızların arasında, niteliği belirsiz bir leke halinde orada, zihnimin bir yerinde beliriyor. Orada kendini belli ediyor. O bulutsu, zihnimde peydahlandığı anda, ondan nasıl bir öykü çıkartabileceğimi aşağı yukarı kestirebiliyorum. Sonrası, bir ölçüde, bir tez hazırlama sürecine benzetilebilir. Çoğu şairin, yazarın ürününü baştan tasarlamadan ve fakat kendini çağrışımlarının akışına bırakarak yazdığını biliyoruz. Ben onlardan

değilim. Ben, o nebülözü biçimlendirmeye çalışırım. Onun biçimlenmiş olduğuna kanaat getirmedikçe yazmaya oturmam. Ama yazı'nın bu yanı deyim uygunsa, onun teknik süreciyle ilgilidir.

Ancak kendini tümüyle çağrışımlarının akışına bırakarak yazan biri için olayın nebülöz safhasının oluşumuyla onun dile getirilişi arasındaki farklılığın çizgisini belirlemek kolay olmayabilir. Ama gene de bu iki safhanın birbirinden ayrı olduğunu kabul etmek gerekiyor: iki safha birbirinin içinde bile oluşmuş olsa..

Bütün bunları söylemekle gene de sorumuzu, nasıl yazılıyor sorusunu cevaplandırmış olmuyoruz. Çünkü o bulutsunun nasıl olup da oluşabileceğinin cevabını bulmuş değiliz, ancak ona göndermede bulunabilecek bir aşamaya ulaşmış oluyoruz.

Önce İmge mi Gelir, Kelime mi?

Nathalie Sarraute'un *Çocukluk* adını taşıyan anlatısı iki kızkardeşin diyoloğu üstüne kurulu. Kardeşlerden biri soruyor, öteki de çocukluğundan kalma izlenimlerini anlatıyor. Ama o izlenimleri, şimdiki durumunun görüngüsünden dile getiriyor. Bu konuşmaların bir yerinde iki kardeş arasında şöyle bir konuşma geçiyor:

"... -Bu küçücük yere annemin bayrağını diktim... onun sancağını dalgalandırıyorum.

Bunlar kuşkusuz, o yaşta senin kafanda oluşacak imgeler, sözcükler değildi...

- Tabii ki hayır! Hatta bir büyüğün kafasında oluşacak şeyler de değildi... Bunlar hissedilmişti, her zaman olduğu gibi, sözcüklerin kalıbına dökülmeden, bütünüyle... Ama yetersiz de olsa duygularımızı algılayabilmemizi sağlayan işte bu sözcükler, bu imgeler..." (Can Y. İst. 1997, s. 12).

Bu alıntının son parçasında "imge" ve "sözcük" kavramlarının özdeş anlamda kullanıldığı düşünülebilir. Demek ki, imge ile kelimenin birbirinin yerine geçtiği ya da birbirinin yerine kullanılabildiği durumlar söz konusu olabiliyor. Ancak olaya imge mi önce gelir, yoksa kelime mi, diye bir soruyla yaklaşırsak iki ayrı kavramla karşı karşıya bulunduğumuz ortaya çıkar. Aslında örnek aldığımız metinde de, imgenin ve kelimenin iki ayrı kavram olarak kullanıldığı belli olmaktadır.

Gerçekten de, anlatıcının, çocukluğunun belli bir izlenimini dile getirirken, o izlenimin, onun kafasında belli bir imge ile canlandığını, sonra o imgenin "bayrak" ve "sancak" kelimeleriyle dile getirilmeye çalışıldığını tespit edebiliyoruz.

Diyalogun karşı ucunda bulunan kardeş, bu kelimeleri duyunca, bu kelimelerle anlatılmaya çalışılan imgenin çocukluk zamanında aynı kelimelerle dışlaşıp dışlaşmadığını merak ediyor ve soruyor. Anlatıcı da, "Tabii ki, hayır!" diye cevap veriyor.

Bir yaşantı parçası dile getiriliyor, o yaşantı parçasının üstünden yıllar geçmiştir ve şimdi o yaşantı parçasından yalnızca belli bir izlenim arta kalmıştır ve o arta kalan izlenim dile getirilmeye çalışılmaktadır. Burada, önce bir imgenin (bir izlenim dolayımından geçen bir imgenin) varbulunduğunu söylemeliyiz. Bu imge, başkalarına aktarılırken kelimelere

muhtaçtır. Önce belli bir imge varbulunmalıdır ki, onun aktarılması ihtiyacıyla karşılaşılsın. Kelimeyle ifade edilmemiş bir imge, aslında bir imge olarak varbulunamaz. Öyle bir imge ancak kişinin kafasında bulutsu (nebülöz) halinde durur: sınırları, içi, içeriği, kapsamı bellisiz bir durum...

Ama yazı da işte o bellisiz durumdan yola çıkıyor: nebülöz halindeki bellisiz durum, kelimelerle belli hale getiriliyor: imgeler kelimelerle biçim alıyor, fikirlere, kelimelerden oluşmuş tablolara dönüşüyor.

Yazı ve Mazmun

Hiç bir yazı anlaşılmasın diye yazılmaz. Okunsun, anlaşılsın diye yazılır. Bazı yazıların anlaşılması zor olabilir. Bazı yazıların şifresini çözmek emek ve çaba gerektirebilir. Ama gene de, son tahlilde, yazar, yazdığı yazının anlaşılmadan kalmasını amaçlamaz. Yazının zor anlaşılır olması, yazarla okur arasında varbulunması gereken parola ve işaret üzerinde tam bir mutabakatın sağlanamamış olmasıyla ilişkilendirilebilir. Taraflar parola ve onun işareti üzerinde mutabık kalmışlarsa, anlaşma zemini de sağlanmış olur. Eğer şifreler (parola ile onun işareti veya ortak kodlar veya edebiyat diliyle konuşursak mazmunlar) üzerinde mutabakat yoksa bu durumda, yazı da anlaşılmaz olarak kalmaya hükümlü bulunur.

İmdi söz konusu mazmunların oluşması neye bağlıdır? Bu da, elbette, içinde yaşanılan kültür ortamının bir hâsılası olarak ortaya çıkar. Mazmunların oluşması, insanların, onlar üzerinde karar vermesiyle değil, fakat içinde yaşanılan kültürel ortamın doğal sonucu olarak meydana gelir. Mazmunlar, o kültürün üyesi olan insanların yaşantısına nüfuz eder, o insanlar, o mazmunları içselleştirir, hayatlarının parçası haline getirirler. Mesela Nasreddin Hoca'yı kültürümüzün bir elemanı olarak içselleştirmişsek, böyle bir ortamda insanlar günlük konuşmaları arasında birbirlerine tencerenin doğurmasıyla veya doğurmamasıyla ilgili bir telmihte bulunsalar ve biri ötekine: "işte böyle, demek, bazen tencere de doğururmuş" gibi bir cümle söylese, konuşmanın bağlamından taraflar birbirini anlar. Muhatap, ötekine, hiç de: "Ne demek istiyorsun?" diye sormaz.

Ancak kültüründe kopukluk olan insanların mazmunlarını da yitireceği bellidir. Mazmunlar yitirilirse, yeni mazmunların oluşması, dolayısıyla yeni bir edebiyat dilinin meydana gelmesi işi de, yeni bir süreç ister. Fakat bu yeni süreç bugünden yarına oluşabilecek bir süreç değildir. Mazmunların oluşması, ortak bir dilin ortaya çıkartılması, söylemeye gerek yok ki, aynı zamanda bir gelenek meselesidir. O geleneğin içinde o kültürün unsurlarından olan edebiyatın, efsanenin, o kültürü oluşturan en hurda teferruatın bile payı bulunur.

Mazmunları oluşmamış veya var olan mazmunları geleneğinden kopmuş bir kültürel ortamda, yazı yazmak da cesaret istiyor. Aslında, yazı yazmak bir başına cesaret gerektirirken, mazmunlarından kopmuş bir

kültürel ortamın yazarı, iki katlı bir cesareti yüklenmek zorundadır. Birisi, bizatihi yazmanın gerektirdiği cesaret; ikincisi de yanlış anlaşılmayı veya anlaşılmamayı gerektiren cesaret. Divan edebiyatı kendi doğal kültürünün hâsılası olarak ortaya çıktığı yerde ve zamanda, onun anlaşılması bakımından, değindiğimiz bağlamda bir güçlük söz konusu değildi. Ancak şimdi, içinde bulunduğumuz zamanda o kültürün kodları yitirilmiş bulunduğundan, o şiirlerin anlaşılmasında güçlüklerle karşılaşılıyor. Daha da kötüsü o şiirler yanlış da anlaşılıyor ve bu yanlış anlamların üzerine, o dönemin hayat telakkisi ve hayat tarzı hakkında yanlış yorumlar geliştirilebiliyor. Bugün, bu ülkede yazmaya cesaret eden kişi, belki de ortak mazmunların oluşmasında kendisinin de payının olacağını düşünerek teselli bulabilir ve böylece emeğinin karşılıksız kalmayacağını umabilir.

Yazmak Keşfetmektir

Daha önce de sözünü etmiştim, M. Duras'nın yazmak üzerine olan görüşü bana ilgi çekici gelmişti. Şöyle söylüyordu: "İnsan, ne yazacağını bilebilseydi, o işi yapmadan, yazmadan önce; hiçbir şey yazmazdı. O zahmete değecek bir şey olmazdı bu. /Yazmak, insan yazsaydı ne yazardı, bunu öğrenme çabasıdır –ancak yazdıktan sonra öğrenebiliriz bunu- , öncesindeyse, insanın kendi kendine sorabileceği en tehlikeli sorudur bu." (*Yazmak*, Can Y. s. 48).

Ben bunu şöyle anlıyorum: yazmadan önce, yazar, ne yazacağını bilmez; yazmak işi yazarın ne yazacağını öğrenme çabasıdır. İnsan ne yazacağını önceden bilseydi zaten yazmasına gerek kalmazdı ve yazma işi zahmete değer bir iş olmaktan çıkardı.

İnsanın, ne yazacağını keşfetmek üzere yazmaya başlamasının cazip bir fikir olduğunu kabul ediyorum. Ama Duras'nın sözlerini tamı tamına kabul etmenin imkânsız olduğunu da düşünüyorum. Çünkü yazmaya başlamadan önce, insanın yazacağı şey hakkında hiçbir şey bilmediği ve onu yazıyı yazıp bitirdikten sonra öğrendiği faraziyesi, gerçek olanla tam örtüşmüyor. İnsan, yazmaya tümüyle boş bir kafayla başlamıyor: Zihin, yazmaya başlamadan önce, yazacağı hakkında tümüyle boş bir plak halinde bulunmuyor. Hatta bunun tam tersini düşünmek akla ve gerçeğe daha uygun düşüyor. İnsan, ne yazacağını önceden biliyor ve onu yazmak üzere eline kalemi alıyor diyebiliriz.

Yazının tümü hakkında, yazmadan önce, bir tasarı hazırlayıp hazırlamamak ayrı bir konu. Kimi yazarların, böyle bir tasarıyla yazının başına oturmadığını biliyoruz. Duras da, sanıyorum onlardan biri olmalı. Ama yazının taslağını hazırlayarak başlamak da bazı yazarların tercihi arasındadır.

Her şeye rağmen, yazının bir keşif işi olduğunu söylemek zorundayım. Yazı, yazılırken, önceden hesaplanmamış, tasarlanmamış noktalarda konuşlanabilir. O yazı yazılmasaydı, asla söylenmeyecek, akla gelmeyecek cümlelerle karşılaşmak mümkün olmayabilirdi. Bu istisnai durum kabul edilebilir olmakla birlikte, yazının tümünün, hiç tasarlanmamış bir fikir üzerine inşa (veya bina) edildiğini söylemek gene de zor görünüyor. Durum, hemen hemen definecilerinkilere benziyor. Onlar da, aslında, bir define keşfedip edemeyeceklerini bilmeden kazılarına başlarlar.

Emeklerinin karşılığında bir defineye ulaşabilirler de, ulaşamayabilirler de. Ama bu emek sarf edilmedikçe defineye ulaşmanın imkânsız olacağı bellidir. Ne var ki, defineci, kazmasını, asla önceden iyi kötü bir fikri bulunmayan bir toprak üzerinde çalıştırmaz. O, ancak, önceden, define bulacağını umduğu arazi üzerinde çalışmasını başlatır.

Nebülöz halinde ve bulanık biçimde de olsa, yazmaya başlamadan önce yazarın kafasında bir fikir bulunur, diyorum. Bu yazı şiir biçiminde de dışlaşabilir, başka bir biçimde de. Bilimsel çalışmalar da, bir hipotezden hareketle yola çıkar. Kimse ne üzerine düşüneceğini bilmeden yola koyulmaz. Ama ön tasarı ayrıntılı da olabilir, yalnızca ana hatların belirlenmesiyle yetinilmiş de olabilir. Ama bu ön tasarı olmadan yazıya başlanacağını kabul etmiyorum ben. Duras, yazmak üzerine düşünmeden “Yazmak” yazısını nasıl yazabilirdi?

Yazmak Yıldırımı Çekmektir

Biliyorum, cesaretin erdem olduğunu herkes söylüyor. Buna karşı çıkacak değilim. Ama cesaretin erdem olduğunu söyleyebilmek için onun karşısına korkaklığı koymak gerekiyor. Bu demektir ki, korkunun ve korkaklığın bulunmadığı bir yerde, cesaret de bulunmaz ya da en azından cesaretin anlamı kalmaz. Cesarete erdemli olma niteliğini ancak korkunun bulunduğu yerde yükleyebiliriz. Çünkü korkusuzluğun bulunmadığı yerde, ne bir başına cesaretin bulunduğunu söyleyebiliriz, ne de ortada bir cesaretin bulunduğu söylenecek olsa bile o cesarete bir değer yükleyebiliriz. Cesaret, ancak korku ve tehdit altında bulunan biri için değerli sayılan bir nitelik olarak dışlaşabilir.

Yazının bir keşif olduğunu söylüyorsak, bu, aynı zamanda yazı ile bilinmeyen diyarlara bir yolculuk yapıldığını söylemekle birdir. Bilinmeyen diyarlarsa, daima bir muhatarayı mündemiçtir. Hangi adımıyla hangi kör kuyuya düşeceğini bilmeyen birinin adımlarını hesaplı atmaya çalışmasının son tahlilde fazla bir güvencesi olduğunu iddia edemeyiz. Muhatara daima mevcuttur. Muhatarasız yolculuk zaten olmaz. Ancak muhataranın asgariye indirilmesi söz konusu edilebilir. Muhatarası olmayan yolculuk, ancak yapılmamış olan yolculuktur.

İmdi, eğer, yazıyla çıkılan bir yolculuk varsa, bu yolculuğun muhatarası da var demek olur. Muhataranın büyüklüğü de kişiden kişiye değişebilen bir nitelik gösterir. Korkusu daha az olan, karşısındaki muhatarayı da daha az algılar. Korku duygusunu, bizler daima utanılacak bir duygu olarak görme ve öyle değerlendirme eğilimindeyiz. Oysa dediğim gibi, aslında cesarete anlamını bağışlayan korku duygusudur. Korkusuna yenilmeyi elbette terviç edemem. Ama bir korkunun üstesinden gelebilmek korkuya rağmen mümkün kılınabiliyorsa, orada bir başarının sözü edilmelidir. Korkuyu terviç etmiyoruz, ama korkunun var olduğu bir gerçektir. İşte asıl, burada, korkanın değil, fakat korku salanın utanılası bir durumda bulunduğunu tespit etmemiz gerekiyor.

Lukianos’un masalını bir kere de biz hatırlayalım: Jüpiter ile bir köylü gezmeye çıkmışlar, bir yandan yürüyorlar, bir yandan da yer ve gök işlerini konuşuyorlarmış. Jüpiter hep köylüyü kandırmaya çalışıyormuş, o da dinleyerek söylenenleri kabul ediyormuş. Bir ara köylü duraklamış, işittiği bir sözün doğruluğundan kuşkulanmış ve onaylamak istememiş. Jüpiter de

ona kızmış ve o anda köylüyü yıldırımla tehdide başlamış. Buna karşı köylü ona: “Ha, bak, şimdi anladım Jüpiter, demiş, görüyorum ki, haksızsın, çünkü sen hep haksız olduğun zaman yıldırımlarını kullanmaya kalkışırsın!” (*Düşünce Özgürlüğünün Tarihi*, J. Bury, s. 159).

Yazarın durumu, Jüpiter karşısındaki köylünün durumuna benziyor. Jüpiter’in ne zaman kızacağı, yazarın üzerine yıldırımlarını ne zaman salacağı belli olmuyor. Bu bakımdan yazarın yolculuğu her adımında yeni bir tehlike ile iç içe ve yüz yüze bulunuyor. Bu tehlikenin ille de dışardan gelmesi de şart değil. Yazar birilerinin bir önyargısını ihlal etme muhatarasıyla da karşı karşıya bulunabilir. Önyargılara bir sınır çizmek mümkün olmadığına göre, yazarın, atacağı hangi adımla hangi sınırı ihlal ettiğini bilmesi de mümkün olmayabilir, birileri ona bir sınırı ihlal etmiş olduğunu söyleyene kadar... Ama o zaman da iş işten geçmiş olabilir: muhatara da zaten burada ortaya çıkmıyor mu?

Yazarlık Mesleği

Yazarlığın bir meslek olduğunu öğrenmem için de zamana ihtiyacım varmış. Sait Faik, yazar olduğunu kimselere anlatamadığından dert yanıyordu. Kendisine herhangi bir vesileyle ne iş yaptığı sorulduğunda: “Yazarım” diye cevap verince, “Ne yazarsın?” diye sorarlarmış. Yazar, durumu, acıyla, öfkeyle kahırla ve hayıflanarak bazı yazılarının konusu haline getirmiştir.

Yazarlığın bizim ülkemizde (dolayısıyla bizim kültürümüzde) bir meslek olarak kabul edilmesinde zorlanılmasının anlaşılabilir sebeplerini bulabiliriz. Bir defa bizde, “öğreticilik” mesleği meslek olarak kabul görmüş olsa bile, öğreticiliğin bir bedel (ücret) karşılığı yerine getirilmesi, dolayısıyla öğreticiliğe sonuç olarak bir meslek olarak bakılması düşünülmemiştir. Eğer birisi, öğretici olarak ortaya çıkmışsa, bu, o kişinin, o işi Allah rızasını gözeterek ve bundan başka hiçbir dünyevî kazanç (çıkar) ardında olmadığının bilincinde olarak o işi üstlenmiş olduğu anlamında anlaşılırdı. Hocalık, eğitim ve öğretim tekniklerini bilerek uygulama anlamında meslek sayılırdı, ama bu mesleğin para karşılığında icra edilebileceği akla gelmezdi. Durum, aslında Batı kültürü için de farklı değildi. İlim adamları, sanatçılar Doğuda da, Batıda da, işlerini dünyevî çıkarları için icra etmezlerdi. Yazarlığın meslek haline gelmesi modern zamanlara mahsus vukuattandır!

Matbaanın icadı, arkasından kitap basmanın çoğalması, arkasından gazetenin icadı, gazeteye yazı yazma ihtiyacının ortaya çıkması, bireyleşmenin başlamasıyla birlikte bireyliğin bir anlatıma kavuşturulması ihtiyacı (ki romanın doğuş sebeplerinden birini bu faktöre bağlayabiliriz) ve derken sınaî devrimle birlikte kitlesel üretime başlanması, kitlesel üretimin kitlesel tüketimi gerektirmesi, kitapların, gazetelerin kitlesel üretimle birlikte tirajlarını yükseltmeleri, arkasından yirmidört saat yayın yapan radyoların her an okunacak metinler talep etmesi, sinema filmlerinin senaryo ihtiyacı, yayın evlerinin kitap ve her türlü basılacak ürün ihtiyacı ve gene derken televizyonların ellerinde yazılı metin bulundurma ihtiyaçları, yazarlığı bir meslek haline dönüştürmüştür. Bu söylediklerimizin içinde yer alan yazarların hepsini aynı kategoriye sokmak elbette mümkün ve doğru değildir. Ancak yazı yazmanın bir meslek haline getirilmesindeki zorunluluk karşısında hepsinin durumu aynıdır.

Vaktiyle yazarın, meydana getirdiği ürün karşılığında bir bedel talep etmesi akla gelebilecek bir iş değildi. Hem zaten böyle bir bedeli kimden talep edebilirdi ki! Kimse ondan bir eser istememişti ki, onun bedelini vermeye de mecbur kalmış olsundu! Yazarlar ve sanatçılar, modern çağların başlarına kadar (kabaca matbaanın icadı esas alınabilir), meydana getirdikleri ürünü satma imkânına da malik değildiler. Onların ürünü, ancak onları himaye eden zenginler tarafından bir cemile olarak kabul edilir ve karşılığında müellifine hediye sunulurdu. Ama modern çağla birlikte durum değişti. Yazarlardan ve sanatçılardan ürün talep edilmeye başlandı, bu demektir ki, müellifin ürününün bir piyasası oluştu. Piyasada yazarın ürünü de bir karşılık görmeye başladı. Daha dramatik bir ifade kullanırsak, müellifin ürünü de böylece metaya dönüşmüş oluyordu.

Böylece yazının piyasada, herhangi bir meta gibi muamele görmesi durumu ortaya çıktı: yazarın ürünü de, meta haline geldi ve bir meta olarak onun değeri de piyasa şartlarına göre oluşmaya başladı. Halen durumu kabullenmek istemeyen, yazısının meta olabileceğini düşünmek ve içine sindirmek istemeyen yazarlara rastlanabilir. Ama eğer yazısının karşılığında bir bedel tahsil ediyorsa, o yazarın kendisini nasıl gördüğü değil, fakat fiilen içinde yer aldığı konum öne çıkar. Yazarlığın bir meslek haline gelip gelmediği insanların (yazı yazmayı iş edinmiş olanların) yazdıklarının yüzüsuyu hürmetine ekmek yiyip yemedikleriyle ölçümlenebilir. Amatör hevesin yitirilip yitirilmediğine değil, fakat yapılan işten dolayı ekmek yenilip yenilmediğine bakılması gerekiyor.

Yazmakla Yaşamak Arasındaki Uçurum

Yazmak Mı, Yaşamak Mı?

Yazmak mı, yaşamak mı?..

Sanılır ki, insanoğlunun kadim sorularından biridir bu. Çünkü insan kendini bildi bileli hem yaşamış, hem yazmıştır. İnsan kendi tarihini zaten yazmaya başladığı andan itibaren başlatmıştır. Başka söyleyişle, insanın tarihi, onun yazmaya başladığı günden itibaren başlatılır.

Ancak yazmakla yaşamak arasındaki gerilimin tarihi o kadar eski değil. Hiç eski değil...

Böylesi bir gerilim modern zamanların ürünüdür.

Daha öncesinde insanoğlunun aklına böyle bir soru gelmiyordu.

Eğer birileri yazıyor idiyse, o yazma zaten hayatın içinde bir olgu olarak telakki ediliyordu. Yazmanın kendisi bir hayat tarzı olarak düşünülmüş değildi. Yazan kimse, yazdığı şeyi yazma mecburiyetinde olduğu için yazıyordu. Yazan kimse niçin kendini yazmak zorunda hissediyordu? Çünkü onun kaleme aldığı şey –o şey her ne ise: tarihe kayıt düşmek mi, krala veya padişaha öğüt vermek mi, bir mesnevi mi, her ne ise...- onu kaleme alan tarafından bir ödev olarak telakki ediliyordu. Salt yazmak için yazma diye bir gerçeklik (olgu) söz konusu değildi.

Salt yazmak için yazmanın ödev olarak kabulü son zamanların –modern zamanların- bir telakki tarzı...

Çünkü yazarlığın bir meslek olarak kabul edilişi modern zamanların bir ürünü... İnsanın yazdıklarından ekmek yemesi modern zamanların hâsılasıdır... Modern zamanlardan önce insanın kaleminin ürününden ekmek yemesi akla bile gelmezdi. Aslına bakılırsa, kalemiyle geçimini sağlamak ayıp sayılırdı. Hele de genelde Doğu, özelde İslam âlemi için bu böyleydi...

Günümüzde anlaşıldığı biçimiyle yazarlık olayı yoğunlukla sınaî devriminden sonra başlamıştır. Çünkü o dönemden sonra gerek gazete yazarlığı, gerekse gazete yazarlığı dışındaki yazarlık –roman, öykü, şiir vb. türler olsun, insanın gündelik ihtiyacını karşılamak üzere üretilen her türden yazı olsun- sınaî devrimin getirdiği hızlı yaşam biçiminin doğurduğu ihtiyaca karşılık gelmek üzere ortaya çıkmıştır. Gazetelerin dizi yazıları vesaire...

Böylece, insanoğlunun daha önce bilmediği bir yeni meslek türü ortaya çıkmıştır. Modern zamanlardan önce yazan kimse o işi meslek olarak icra etmiyordu. Dolayısıyla yazdığı üründen ekmek yeme derdi yoktu. Oysa modern zamanlardan başlayarak bu iş meslek olarak icra edilmeye başlandı ve bu işi icra eden kimse hâsıl ettiği üründen ekmek yemeye başladı. Daha önce hobi olarak icra edilen bu iş günümüzde bir meslek olara icra edilmekte ve bu iş insanın tüm zamanını işgal etmektedir. Vaktiyle kaleminin ürününden ekmek yemek ayıp kabul edilirken, günümüzde konu korunması gereken bir hukukî durum sayılıyor.

Tabiî her sanatın, mesleğin sahici sahipleri bulunduğu gibi, o işi "*desinler*" için icra edenler de her zaman var bulunmuştur. Başta sorduğumuz soru, bu mesleği, yazarlık mesleğini sahici düzlemde ve bir hayat tarzı kabul edenler için onlar tarafından sorulmaya başlanmıştır. Çünkü bu meslek, insanın mesai saatini tümüyle işgal etmekle kalmıyor, başka mesleklerde nadiren görülen veya hiç rastlanmayan biçimde onun bütün hayatına el koyuyordu... Bir demirci ustası veya berber veya kâtip kendine ayırdığı tatil gününde, piknikte, işini unutabilir ve kendini tümüyle eğlentiye adayabilirken, yazar için böyle bir şey söz konusu olamaz... Çünkü o, işini pikniğe de taşır. Demircinin örsü, çekici atölyesinde bırakılmış dururken, yazarın örsü, çekici kafasının içinde gittiği yere taşınır. Böylece diğer sanat ve meslek sahipleri için anlam taşımayan "yazmak mı, yaşamak mı?" sorusunun yazarın hayatında ciddi bir yeri bulunmaktadır.

İşte modern zamanların tipik yazarlarının başında gelen W.Faulkner: "Şunu anladım ki yaşamanın her türlüsüyle, yazmanın her türlüsü arasında kapatılmaz bir uçurum uzanır… Yaşayabilenler yaşar, yaşayamamanın acısını çekenler de bu acıyı yazarlar…" derken, modern yazarın, yazmakla yaşamak sarkacında yaşadığı gerilime atıfta bulunuyordu.

Aslında, bizler de bir biçimde modern çağın etkisini üzerinden atamayan insanlar olarak kendimizi yazma eyleminin içine düşmüş buluyoruz. Ve teselliyi yazmanın da yaşamanın bir başka biçimi olduğuna inanmakta bulmaya çalışıyoruz. Bu inanış acaba tümüyle temelsiz ve boş bir inan mı? Eğer daha önce insanların aklına bile gelmemiş türlü çeşitli mesleklerden birinin de yazarlık olduğu kabul edilirse, yazma eyleminin de o mesleklerden biri olduğunu benimsemeye yatkın hale geliriz.

Fakat gene de, dipte çalkalanan o soru su yüzüne çıkmaya zorlandığı her defasında kendimize yazmak mı, yaşamak mı diye sormak zorunda kalıyorsak, yazmak bir tür yaşama biçimi olarak kabul edilse bile, 20.

yüzyılı doludizgin yaşamış, 21. yüzyılın ilk yıllarını idrak etmiş olan bizlerin bile, yazmanın yaşamaya tam da denk gelmediğini sanırım bilinçaltından kabul etmeye zorlanıyoruz.

Faulkner'ın bir konuşmasından başka bir yerde yaptığım alıntıyı bir kez daha zikretmek istiyorum. Şöyle diyordu: "Birinci sınıf bir yazarın yazarlığını hiçbir şey kötü etkileyemez ve eğer yazar birinci sınıf bir yazar değilse, kimse de ona yardım edemez. Yazar eğer birinci sınıf değilse zaten sorun da yoktur aslında, çünkü yazar çoktan ruhunu bir yüzme havuzu için satmıştır. (...) // Yazarın ekonomik özgürlüğe ihtiyacı yoktur. İhtiyacı olan tek şey bir kalem ve biraz da boş kâğıttır. (...) Birinci sınıf bir yazar değilse kendisini zamanım yok, ekonomik özgürlüğüm yok diye kandırıyordur. İyi sanat hırsızlar, içki kaçakçıları ya da at hırsızları arasından da çıkabilir. İnsanlar katlanabilecekleri zorluk ve fakirliğin miktarını keşfedemeyecek kadar korkaktırlar gerçekte. Ne kadar dayanıklı olduklarını keşfetmekten korkarlar. Hiçbir şey iyi bir yazarı yok edemez. İyi bir yazarı alt edebilecek tek şey ölümdür. İyi yazarın başarıya ya da zengin olmaya aldıracak zamanı da yoktur."

Faulkner'ın bu satırları bir bakıma sahici yazarın yazmakla yaşamak arasındaki sarkaçta yaşadığı gerilime referansta bulunurken, bir yandan da sahici yazarın hayatının zaten yazmaktan ibaret bir eyleme dayandığını ifade etmesi sadedinde, onun salt yazarak yaşamakta olduğu, onun dışında başka bir hayatı zaten bilmediği gerçeğine de değinmiş oluyor.

Sorun'un yazmayı sanat haline getirmiş olanlar için söz konusu olduğunu söylemek bile fazla. Eğer yazma işi zanaat olarak icra ediliyorsa, bizim burada değinmek istediğimiz sorunun dışına çıkarız. Hattat ile sıradan bir tabela yazıcısı ressamın arasındaki farkı göz önünde bulundurmanızı isteyeceğim. Yazıcı ile yazar arasındaki fark da böyle bir şey...

Metalaşan Yazı

Yazının, artık metaya dönüştüğü tartışılmıyor: onun metaya dönüşmüş olduğu tartışmasız kabul görüyor. Yazının metaya dönüşmüş olduğunu tartışmaya halen açık tutmak isteyenler varsa, onlar, sanıyorum, yazının, vaktiyle kültür ortamında ihraz etmiş olduğu konumdan çıkmış ve sapmış bulunduğunu içine sindirmek istemeyenler olabilir. Vaktiyle yalnızca yazı değil, fakat okuma da; yalnızca okuma değil, fakat her türlü sanat ve meslek de kutsallıktan bir pay almış olarak düşünülürdü. Böyle olunca o işi icra etmek üzere o mesleğin kapısından adım atmak bazı ritüellere bağlanmıştı. İster berber olmak istesin, ister terzi, ister bakırcı, ister kalaycı.. akla gelebilecek her türlü sanat ve meslek, geçmişinde kutsal olanla bir ilişki içinde görülürdü. Kimse herhangi bir mesleğe elini kolunu sallayarak giremezdi. Bu gün bazı sanatlar ve meslekler için, bazı ön şartların aranması, böylece sanat ve meslek kuruluşlarının onayına başvurulması, işin geçmişiyle ve bilhassa mesleğe izafe edilen kutsallıkla ilintilidir.

Yazarlık bir anlamda mesleklerin en eskilerinden biriyse de, bir anlamda da bütünüyle nevzuhur bir meslek sayılır. Yazı yazmak bir sanat olarak yüzyıllardan, bin yıllardan bu yana var ola gelmiştir. Ama yazarlıktan dolayı ekmek yenilmesi ve dolayısıyla teknik olarak yazarlığın meslekler arasına girmesi modern zamanlara mahsus bir olgudur. Şimdi yayınevleri, film şirketleri, gazeteler, televizyonlar, reklâm ajansları meslekten yazarlar istihdam ediyorlar. Yazı yazma, daha ileri giderek söylendiğinde, *taylorizmin* uygulanmasına dönüşmüş bulunmaktadır. Özellikle Amerika'da, dizi filmlerin senaryolarının yazılmasında fiilen *taylorizm* uygulanmaktadır. Her meslekten insan, o senaryonun yazılmasında görev almakta ve eser ortaklaşa olarak meydana getirilmektedir. Yıllar öncesinde Pappini'nin (*Gog*) muhayyilesinde geliştirmiş olduğu roman atölyesi (veya yazı atölyesi), şimdi hayata geçirilmiştir. Atölyede görev almış olan yazarlardan her biri, kendisine verilmiş olan görev her ne ise, sürekli onunla ilgili yazı fragmanları üretmektedir. Diyelim ki, birisi, sürekli sonbahar tasvirleri yazıyor; başka birisi iki âşık arasındaki konuşmaları kaleme alıyor; bir başkası bir doğum veya ölüm sahnesiyle ilgili enstantaneler "üretiyor", bütün bunlar, sonunda, onların kompoze edileceği oda'da toplanıyor ve orada çalışanlar, önlerine gelen fragmanları monte ederek ürünü ortaya çıkartıyorlar. Böylece günde kırk veya elli kadar roman

üretilebiliyor. Hollywood film şirketleri hâlâ bu yöntemle senaryo “üretiminde” bulunuyor.

Aslında gazete yazıcılığı da benzer bir durum içinde bulunuyor. Gazetenin profesyonel yazarları zaten yazılarını sipariş üzerine yazıyorlar. Daha otuz kırk yıl öncesinde bile siparişle yazı yazmayı içine sindirmek istemeyen yazarlar vardı. Şimdi söylediğim siparişle yazı yazma durumu, J. P. Sartre’ın: “yazı bir siparіştir” demesinden daha farklı bir anlam içeriyor. Sartre’ın söylemek istediği husus, yazının aktüel hayattaki karşılığı ile bir durumu dile getiriyordu: yazının reel bir ihtiyaca cevap vermek üzere, yani o ihtiyacın siparişi üzerine kaleme alındığı hususu idi. Şimdi benim söylediğim ise bütünüyle ve doğrudan, yazara: “senden şu konuda, şöyle bir yazı istiyorum” biçiminde dile getirilen bir siparіştir. Gazete yönetiminin her gün toplanıp müzakere etmesi, yazılacaklar konusunda kararlar alması başka nedir ki? Böylece öteki mesleklerde olduğu gibi, yazarlık mesleğinde de, işin kutsal kökeniyle bağlantısını yitirdiğini ve profan bir hale dönüştüğünü söyleyebiliriz. Modern hayatın zorunluluklarının ürünü olarak ortaya çıkan bugünkü yazarlık, elbette, modernliğin profan nitelikli damgasını yemeden uzak kalacak değildi!

Yazı Kendini Savunuyor

Modern zamanlarda, yazının profanlaştığını, metaya dönüştüğünü ve seri üretimin konusu haline geldiğini söylüyoruz. İşin bir yanı böyle bir resim sunuyor. Öte yandan, yazının kendini savunduğunu ve haysiyetini korumaya çalıştığını da ileri sürebiliriz. Seri üretim olarak meydana getirilen yazıya karşılık, tümüyle kişisel olan, üstelik başka iletişim araçlarının diline dönüştürülmeyi reddeden bir yazı çeşidi de, gene sözü geçen zamanların ürünü olarak ortaya çıkmıştır. İşte bu yazı, yalnızca yazı olarak kalmayı amaçlıyor. Başka bir iletişim aracının diline dönüştürülmeyi, o dille konuşmayı, tercüme edilmeyi reddediyor: bir başına kendisi olarak kalmak istiyor. Yazının tutanak olarak işlev gören hizmeti elbette devam ediyor. Mahkeme tutanaklarından noter senetlerine, konuşmacıya hatırlatıcı notlar almasına hizmet edişine, bir başkasının bildirdiklerini kaydetmeye kadar gündelik yaşantının her alanında, onun tutanak olarak hizmet gören işlevi sürüp duruyor. Ama edebiyatta yazının üstlendiği öyle bir hizmet var ki, bu hizmet başka hiçbir araçla yerine getirilemez hale gelmiştir: o hizmet ancak yazıyla yerine getirilebiliyor. Gerçi yazının bu özelliği modern zamanlarda keşfedilmiş değildir. Bizim şiir serüvenimizde, halk tarzı şiir aslında şifahî bir üründür. Yazı, bu şiirin sonradan hatırlanması için yalnızca tutanak hizmetini görür, bu demektir ki, bizim halk şiirimiz yazı olmasaydı da olurdu. Ama divan şiirimiz için aynı iddiayı ileri sürmek o kadar kolay görünmüyor. Divan şiiri, ancak yazı marifetiyle meydana getirilebilecek bir şiir türü olarak öne çıkıyor.

Ne var ki, yazının kendisi olarak kalması, kendi kendinin tutanağı olarak bir işleve sahip olması veya başka bir söyleyişle yazının böyle bir bilince kavuşturulması, modern zamanların telakki tarzları arasında yerini alıyor. C. Baudelaire, *Paris Sıkıntısı* adlı düz yazı şiirlerini yayıncısına gönderdiğinde, şöyle bir mektup da iliştirmişti: "Sevgili dostum, size küçük bir yapıt yolluyorum. Bu küçük yapıtın başı sonu bulunmadığını söyleyenler biraz haksızlık etmiş olurlar, öyle ya, bu yapıtta her şey aynı zamanda hem baş, hem de kuyruktur tersine, art arda ve karşılıklı olarak. Bir düşünün lütfen, bu düzen hepimize, size, bana ve okura ne güzel kolaylıklar sağlayacak. İstediğimiz yerden kesebiliriz, ben düşümü, siz müsveddeyi, okur da okumasını, çünkü onun dik kafalı istemini gereksiz bir olay örgüsünün sonu gelmez ipiyle bağlamıyorum. Bir omuru kaldırın, bu

eğri büğrü düşlemin iki parçası hiçbir çaba gerekmeden birleşiverecektir. Doğrayıp birçok parçalara ayırın, göreceksiniz, her biri kendi başına da var olabilir.” (Arsene Houssaye’e: *Paris Sıkıntısı*, Adam Y. 1982, İst.).

Baudelaire, eserinin tümü üzerine konuşurken bunları söylüyor. Paris Sıkıntısı’nın içinde yer alan şiirleri istediğiniz yerinden başlayıp bitirebilirsiniz, diyor. Kitapta yer alan münferit şiirler için de şunu söyleyebiliriz: Bu şiirler, ancak yazıldığı biçimde bir okuma için kullanılabilir, başka bir şey için değil! Bu şiirleri başka hiçbir türün diline dönüştüremezsiniz. Böyle bir dönüştürmeyi denediğiniz takdirde ancak yeni bir ürün elde edersiniz, ama o ürün artık asal şiirin kendisi olmaktan çıkmış olur.

Yazı, günümüzdeki her çeşit iletişim aracı karşısında kendi varlığını böyle savunuyor. Ancak ve ancak kendisine müracaat edilmek suretiyle kendini okumaya açık tutuyor. Başka araçların diline tercüme edilmesi halinde (diyelim ki, bir romanın sinema filmi yapılması veya tiyatro oyununa dönüştürülmesi veya bir şiirin nesre çevrilmesi..) durumunda, içerdiği anlamın tümünü faş etmiyor, dolayısıyla dön dolaş kendine müracaatı zorunlu kılıyor. Bu da, onun ölmeyeceğine, öldürülmeyeceğine kanıt sayılmalıdır. Görsel araçlar karşısında şimdilik ona olan rağbet azalmış gibi görünse de, yazı, varlığını korumayı ve ayakta kalmayı başarıyor.

Niçin Yazmak

Bu gün, yazmanın bir meseleyle ilişkili bulunduğunu söyleyebiliyorum. Ama ben, kendi geçmişime dönüp baktığımda olayın hiç de bu görüşümü doğrulamadığını da aynı zamanda tespit ediyorum. Ben, başka vesilelerle anlatmış olduğum gibi, bir meselem olduğu ve o meseleyi başkalarına aktarmadan duramadığım için yazı yazmaya başlamış değilim. Ben sadece bir arkadaşımın yazma hevesini sürdürmesini sağlamak üzere ve onun hatırı için yazmaya başladım. Kaderin garip ironisidir ki, o arkadaşım kısa bir süre içinde birkaç güzel öykü yazdıktan sonra yazmayı bıraktı. Bense devam ettim. İlk sıralarda "bir meselesi olmak gerektiği" hususunda bilinç sahibi olduğumu söyleyecek değilim. Böyle bir bilinç içinde değildim. Ancak şu kadarını sezinliyordum ve kendi kendime diyordum ki, bunları sen yazmazsan başka kimse yazmaz, yazamaz. Hayır, kendi kendime yaptığım bu fısıldayış, sanılabileceği gibi, bir kendini farklı görme, kibirlenme, büyüklenme kabilinden bir durumu ortaya koymuyordu. Çünkü yazdığım şeylerin üstünde, burada nitelik bakımından bir değerlendirme yapmak üzere yola çıkmış değilim. Belirtmek istediğim husus, yalnızca, o yazılarda söylenen şeylerin ancak benim tarafımdan dile getirilebileceği, çünkü onların yalnızca benim kendi yaşamımda bir karşılık bulduğu vakasıdır. Bu anlamda, hiç kimse bir başkasının yazabileceğini yazamaz dememiz gerekiyor.

İyi de, bir meselesi olmadan yola çıkan biri ne yazabilir? Bir meselesi olmak, dünya karşısında bir tavrı olma anlamını da içeriyor olmalıdır. Bu sonuncu anlamda, dünyaya, siyasaya, kendi çevreme karşı elbette bir duruş içinde bulunduğumu ileri sürebilirim. Buradaki durum, bir tezi olmak ve o tezi başkasına aktarma isteğinden farklı bir anlamı içeriyor. Durum, hele tezli bir ürün (bir edebiyat ürünü) ortaya koymaktan iyice farklı... Bu "duruş", söyleyeceğini nasıl daha farklı bir biçime büründürebilirim kaygısına dayanıyor. Gerçekten de neredeyse daha ilk öykülerimden başlayarak yalnızca bir an'ı, bir yüzdeki bir gülümseyiş ya da bir burukluk anını dile getirebilme kaygısı, bir bakıma, bu içeriğin biçimini ve biçemini de, kendiliğinden çağırmaya başladı. O öykülerde, size okulda öğretilen formun tümüyle dışına çıkan, bir bakıma o forma isyan anlamını taşıyan bir özellik bulunuyordu. Örnekse, öykü içi zamanda kronolojik gidiş tepe taklak olmuştu. Başlangıç sona, son ortaya, orta kısım başa.. gelebiliyordu.

Sonradan başkalarının da aynı zorunlulukla karşılaşmış bulunduğunu görünce, bu, kendi yaptığımın sağlaması yerine geçti.

Bir lise öğrencisi olarak, o tarihlerin ve halen sıradan herkesin paylaştığı orta malı siyasal görüşleri kabullenmiş biri sıfatıyla kaleme aldığım yazılar da, her şeye rağmen, “meselesi olmak”ın anlamını hissettiriyordu. Fakat ben, bu anlamdaki meseleyi, öykü düzlemine aktarmaktan kaçınıyordum. Çünkü bu anlamdaki siyasanın öyküyü berbat edeceğini düşünüyordum. Öyküyü örselemeden siyasanın öyküye nasıl yedirilebileceğini öğrenebilmem için fırınlar dolusu ekmek yemem gerekecekmiş meğer!

Bahanesiz de Olabilir

Necip Fazıl, şairliğinin bahanesini şöyle anlatıyor: “Şairliğim on iki yaşımda başladı. Bahanesi tuhaftır. Annem hastahanedeydi. Ziyaretine gitmiştim. Beyaz yatak örtüsünde, siyah kaplı, küçük ve eski bir defter... Bitişikte yatan veremli genç kızın şiirleri varmış defterde... Haberi veren annem, bir an gözlerimin içini tarayıp: ‘Senin, dedi, şair olmanı ne kadar isterdim!’ Annemin dileği bana, içimde besleyip de oniki yaşıma kadar farkında olmadığım bir şey gibi göründü. Varlık hikmetimin ta kendisi... Gözlerim, hastahane odasının penceresinde, savrulan kar ve uluyan rüzgâra karşı, içimden kararımı verdim: ‘Şair olacağım!’ Ve oldum.”

Bahaneler her zaman bu kadar kategorik olmayabilir. Çoğu şair (veya genelde yazar) yazmaya nasıl başladığını hatırlamaz bile. O, kendini yalnızca yazmaya başlamış olduğu bir zamandan sonra hatırlamaya başlar. Kimi, kendini duygulandıran bir olayı defterine geçirmek isterken yazıya başlamış olur; kimi kendine orijinal görünen bir düşüncesini unutmamak için eline kâğıdı kalemi almış bulunur; kimi günlük yazmaya heveslenir.. ve olay böylece başlamış bulunur. Şurası belli ki, yazmak üzere masasının başına geçen birinin, kendisine veya başkalarına söyleyeceği bir şeyi bulunmuş olmalıdır. M. Duras gibi, ne yazacağını merak ederek yazı masasına oturma işi, başlangıçtaki değil, fakat sonraki bir süreç olarak devreye girer. Demek istiyorum ki, henüz kendisinin yazar olduğunu (veya olacağını bilmeyen) birisi, sırf, acaba kalemimden ne çıkacak diye merak etmek üzere yazmaya başlamaz: o, önce ne yazacağını bilir, sonra da oturup onu yazmaya koyulur.

Necip Fazıl’ın belirlemesi yerindedir: o, yazmaya karar verdiğinde, kendisinin varlık hikmetinin şiir yazmak olduğunu fark eder. Bu fark ediş, oniki yaşındaki bir çocuğun durumunda elbette aşırı bilinçli bir olay gibi düşünülmemeli. Ama insanın içinde kuvve halinde (potansiyel olarak) meknuz bulunan istidadın bir biçimde kımıldatılması gerekiyor idiyse, olaya, işte o ana kadar atıl duran istidadın yerinden oynatılması olarak bakılabilir.

Bir kez yazmaya karar verildikten sonra, arkasından ne yazılacağına dair olan karar geliyor. Bir şiir? Ama nasıl? Bir öykü? Ama nasıl bir öykü? Yazmaya karar veren kişi, sahici bir istidadın sahibi olarak bu işe koyulmuşsa, o, daha başlangıcından itibaren kendisinin farklı bir şeyler

söylemek üzere bu işe başlamış bulunduğunu da keşfetmekte gecikmez, gecikmiyor. Bu farklılık ilkin belki biçimsel olandan hareket ediyor: ama biçimsel farklılığın kökeninin de, aslında içeriğe ilişkin bir farklılıktan kaynaklandığı, sonradan bilinir hale geliyor.

Şuna getireceğim: İçinde yazmaya ilişkin istidadı bulunmayan birinin önüne istediği veya istemediği kadar bahaneler konulsun, ona her türlü fırsat tanınsın.. bütün bunların hiçbiri işe yaramaz. Nasıl ki, eline bir enstrüman verilen biri de biraz uğraşınca bir şeyler tıngırdatmaya başlar ve fakat istidadı yoksa o işin üstesinden gelemeyeceğini anlar ve hevesi geçince elindeki sazı bir kenara atar ve bir daha da onu hatırlamazsa, geçici bir hevesle yazmaya başlamış olan biri de, bir süre sonra entipüften bir bahaneyle kalemini bir tarafa savurur ve bir kalemi bulunduğunu da bir daha hatırlamaz olur.

Bir yazara niçin veya nasıl yazdığı sorusu sıkça sorulur. Bunun sebebi öyle sanıyorum ki, biraz da kendilerini sınamak ve kendi üzerlerine bilgi edinebilme maksadına yönelik: alacakları cevaba bakarak acaba ben de yazabilir miyim sorusunun cevabını bulmak istiyorlar. Bu duruma, kendi bahanesini icat etme güdüsü de diyebiliriz belki.

Söyleyecek Sözü Olmak

Anlatıldığına göre, Portekizli yazar Jose Saramago (1998 Nobel Edebiyat ödülü sahibi) yazmaya 1979 yılında başlamış. O tarihe kadar hayatını kazanmak için çeşitli işlerde çalışmış: sağlık görevlisi olmuş, yayıncılık, çevirmenlik, gazetecilik yapmış. Dışardan bakan birisi için, onun çalıştığı bu işlerin de yazmaya yabancı olmadığı düşünülebilir. Özellikle gazeteciliğin bir yüzü “yazı” ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Ne var ki, gazetecinin kendisi kendini yazar saymaz; o, gazeteci olduğunu söyler. Her ne kadar mülakat yapmak, röportaj yapmak veya bir haberi aktarmak kendine özgü bilgi, beceri, dahası icatçı bir kafa yapısı gerektirmiş olsa da, yazarla gazeteci arasında fark gözetilir. Her ikisinin de başlangıçtaki amaçları ve yapmak istedikleri birbirinden ayrı sayılır. Bu itibarla Saramago gazetecilikle uğraşmış olsa da, bu işi yazarlık olarak telakki etmemiştir.

Nitekim yazarlığa başlamaya karar vermesi de, onun, gazetecilik yaptığı yıla denk düşüyor. 1979 yılında editörlüğünü yaptığı komünist gazetenin, antikomünist bir saldırıya uğraması üzerine, bir komünist olarak söyleyebileceği şeylerin olduğunu düşünüyor ve yazar olmaya karar veriyor.

O, söyleyecek şeyi olduğunu birdenbire (bu saldırı olayı vesilesiyle) keşfediyor. Ancak birikimi elbette birdenbire oluşmuş değildir. O birikim dışa vurmak için bir bahane kolluyordu. O bahane bir biçimde, bence, dışa vuracaktı. Geç ya da erken. Saramago, bu bahaneyi saldırı vesilesiyle yakaladı. Bu vesile başka bir biçimde de zuhur edebilirdi. Ama acaba hiç zuhur etmeden de kalır mıydı, bilemem (esasen bu durum ancak muhal bir faraziye olmaya da yazgılıdır).

Mesele şudur: o birikim dışa vurmak, başkalarına aktarılmak üzere bekliyordu. Ancak her fikir, her format içinde dile getirilemez, getirilse de kendi aslî formatını bulmadıkça etkili olmaz. Her gün, herkesten nice güzel şeyler işitiyoruz. Ama iş, bunların yazıya aktarılmasına gelince, insanların orada tıkandığı gözleniyor. Niye? Çünkü “sohbet” olarak söylenen bir fikrin, iletilen bir duygunun, başka bir form içine sokulabilmesi için onun üzerinde başka biçimlerde uğraşmak gerekir. O duygunun veya düşüncenin gerektirdiği form bulunmadıkça, söylenen şeyler istediği kadar önemli ve değerli olsun, elde edilmek istenen etkiyi sağlamaz. Yazarın becerisini de,

bir bakıma bu değinilen olguya bağlamak yanlış sayılmasa gerek: o, söylediği şey öyle üstünde durulmayı gerektirmeyecek bir şey olsa da, onu üstünde durulmaya değer olarak aktarmasını becerir. Bu, onun işidir. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanının konusunu bir gazete haberinden aldığını biliyoruz. Aynı gazete haberini ondan başka daha kim bilir kimler okudu. Ama onu roman formuna oturtan bir o çıktı. Kaldı ki, aynı haberin gazete haberi olarak aktarılmasıyla roman olarak aktarılması arasındaki farka dikkat etmek gerekiyor. Demek ki, söyleyecek sözü olmak yetmiyor, aynı zamanda onu nasıl söylemek gerektiğini de bilmek gerekiyor. Ve de son tahlilde, insanın hem söyleyecek sözü olduğunu, hem de onu nasıl söylemesi gerektiğini fark etmesi öne çıkıyor.

Gerçek Dediğin Nedir Ki?

Öyle ya, nedir ki gerçek dediğin?

Gerçek dediğin benim sana gösterdiğim şeydir.

Gerçek dediğin, benim gerçekliğimin bana gösterdiği şeydir.

Benim gerçekliğim bana ne gösterir?

Benim gerçekliğim, benim bilincimin –benim bilincimin toplamının- bana gösterdiği şeyi gösterir. Ben de sana benim bilincimin bana gösterdiği gerçekliği gösteririm (yansıtırım).

Öyleyse gerçeklik bu kadar öznel midir? Gerçeklik bu kadar bana bağlı bir olgu mudur?

Gerçekliğin benim dışımda nesnel bir var oluşu yok mudur?

Elbette vardır. Ve elbette o nesnel gerçeklik orada durmaktadır.

Benim gösterdiğim, senin gösterdiğin gerçekliğin dışında nesnel olarak orada duran bir gerçeklik olgusu mutlaka vardır ve orada durmaktadır.

Fakat orada duran o nesnel gerçeklik bana kendini olduğu gibi ifşa edebiliyor mu? Yoksa ben, orada duran gerçeklikten kendime göre çıkardığım bir şeyi mi sana aktarıyorum?

Nesnel gerçekliğin olduğu gibi –o nasılsa öyle olarak- aktarılmasını ancak bilim başarabilir cümlesi aklımıza gelebilir. Fakat bence ona da o kadar güvenmememiz gerekiyor. Neden derseniz, bilim de bana gösterdiği gerçeklik konusunda o kadar ısrarlı davranmadı şimdiye kadar. Bilimin 3000 yıl önce söylediği ile 2000 yıl önce söylediği arasında farklar görülüyor. 2000 yıl önce söylediği ile 400 yıl önce söylediği arasında da fark var. Ve son 400 yıldan bu yana söyledikleri arasında giderek artan bir sıklıkta bu farklılıkları daha kısa aralıklar içinde gözlemliyoruz. Öyle ki, normatif (formel) bilimlerin şahı olan matematikte bile aynı sonuca ulaşabilmek için aynı önkabullerden hareket etme zorunluluğuna riayet edilmesi gerektiği artık genel kabule mazhar olmuş bir kuraldır.

Kaldı ki, biz, sanat alanındaki gerçekliğin sözünü ediyoruz.

Sanat kelimesini burada yazılı veya plastik tüm sanatları göz önünde bulundurarak kullanıyoruz.

Sanat eserinde ortaya çıkan gerçeklik hangisidir: nesnel gerçekliği mi yansıtmaktadır, yoksa sanatçının bilincini mi?

Sanatçının bilinci, eserinin üzerinde türlü yöntemlerle yansıma bulur. Edebiyat veya plastik sanat alanlarında çeşitli telakki farkları o ürünlerin

farklı biçimlerde yansımasının yolunu açar. Klasik anlayışla modern anlayış arasında kimizaman uzlaştırılamaz ölçüde farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Klasik telakki tarzında genelde *konu* statik biçimde yansıtılmaya çalışılır. Koşan bir at dört ayağının üzerinde çizilir veya oyulur. Oysa modern telakki tarzında koşan bir atın ayak sayısını, belli bir enstantane içinde belirlemek mümkün olmayabilir. Klasik anlayışta denizin rengi mavidir; oysa izlenimcilikte o renk pembe de görünebilir, başka herhangi bir renk olarak da tuvale yansıyabilir.

Ekspresyonizm (dışavurumculuk, anlatımcılık), empresyonizm (izlenimcilik), natüralizm (doğalcılık), gerçekçilik, gerçeküstücülük, irrasyonalizm, dadaizm, bilinç akımı vs. vs. akımların veya telakki tarzlarının tümü, gerçekliği bir biçimde yansıtmanın yöntemi olarak kullanılmıştır.

Ancak birinin gösterdiği gerçeklik ötekine uymaz. Birinde, bizim gerçeklik anlayışımıza uygun düşen bir metin (veya resim, heykel), diğerinde gerçek dışı kabul edilebilir.

Türkçede kullanılan şathiye tarzı da bu tür gerçekliğin örneklerindendir. Başta Yunus Emre olmak üzere şathiye tarzında söylenmiş bir şiirin anlam katmanlarının dibini bulmak söz konusu değildir. Görünüşte akla aykırılıklar vardır, fakat metnin derinliği de akla aykırı duran ifadenin içinde gizlidir.

Yazı Gerçeği Saptırır

Her yazı gerçeği biraz saptırır. En gerçekçi görünen bir yazı, bir gazete haberi bile gerçeği olduğu gibi yansıtmaya güç yetiremez. Bu keyfiyet, bu, yazının gerçeği saptırması olgusu, yazı denilen kavramın tabiatından çıkıyor. “Adam koşuyor” cümlesi ile koşan bir adamı görmek ve bizzat koşuyor olmak hiç bir zaman birbiriyle aynı şeyler demek değildir.

Vaktiyle televizyon filmi yapılan bizim bir öykümüzde, öykü kahramanının ağzından: “Şimdi içerdeyim.” cümlesi söyleniyordu. Başından bazı olaylar geçmiş olan kahramanımız gözaltına alındığında, bir nefs muhasebesine girişiyor ve akıbetinin böyle olacağını imlemek isteyerek: “Şimdi içerdeyim.” diyordu. Filmin yöneticisi, o bölümü çekerken “Flash back”lere başvuruyor ve tutuklanmış olan kahramanı görüntülüyordu. İmdi, öyküdeki “şimdi içerdeyim” cümlesinin içeriği ile filmdeki görüntüler, bence asla, aynı vurguyu dile getirmiyordu. Durum, yöneticinin beceriksizliği ile ilgili değildir elbet. Durum, doğrudan iki farklı sanatın dillerinin birbirinden farklı olmasıyla ilgilidir. Öyküde, gerek öykünün öteki bölümlerinden meydana getirilmiş olan atmosferle gerekse o aktüel sahnenin dile getirilişinde kullanılan dille, okuyucu belli bir bağlam düzlemine çekiliyorken ve orada kullanılan kelimelerin her biri okuyucunun zihninde farklı imajların doğmasına yol açarken, filmde seyirci gördüğü sahneyi ancak kendi birikiminin vüsatine göre dile getirmek zorunda bırakılıyor. Ve son tahlilde, film, seyircisinden, aslında sözel bir çabaya girişmesini de istemiyor. Görünen sahne, orada, perdede veya ekranda yalnızca seyredilmek için varbulunuyor ve etkisi de ekranla seyirci arasında bir yerde duruyor. Gerçekten bir film senaryosunu okumakla o senaryonun yapılmış bir filmini seyretmek de bir değildir. Aynı şekilde bir tiyatro oyununu kitaptan okumakla onu sahnede seyretmek arasında da aynı fark vardır. Biz senaryosunu okuduğumuz eseri kendi eserimiz olarak okuruz; aynı senaryonun filmini ise yöneticisinin adesesinden bakarak okuruz. Ancak burada, elbette, o filmi seyredenlerin her birinin farklı okumaları olduğunu da göz ardı etmememiz gerekiyor.

Böylece yazıya geçirilmiş bir eserle okuyucu arasında her safhada farklı örtülerin varbulunduğunu ve okuyucunun anlatılanların künhüne vakıf olabilmesi için nüfuzu nazar sahibi olması gerektiğini ileri sürmüş oluyoruz. “Şimdi içerdeyim” cümlesini bir okuyucu öyküde bir saniye

içinde okuyup geçer. Aynı cümlenin içeriği bir filmde uzun saniyeler (yerine göre dakikalar) alabilir. Gerçek hayatta birinin içerde bulunduğu haberinin alınması ve onun etkileri farklı süreleri içerir. Bir de, içerde olmayı yaşayan kimsenin yaşadığı gerçek hayatın o kişinin hayatında tuttuğu bir yer vardır ki, o yer, şimdiye değin söylediklerimizin tümünden farklı bir yer tutar. Böylece "şimdi içerdeyim" cümlesiyle karşımıza getirilen bir gerçek hayat yaşantısı, bu yaşantının dile getirildiği anda gerçekliğinden saptırılmış olarak önümüzde durur. Biz o cümleyi, kendi birikimimizin dışına çıkarak okumayı asla başaramayız. Çeşitli okuma biçimlerimizin her biri, ancak bizim birikimimizle kısıtlanmış olarak algılanır. Başka türlü olması hem işin tabiatına aykırıdır, hem imkân haricidir.

Gerçeği Yeniden Kurmak

İlk gençliğimizin geçtiği o küçük kentte, kendime verdiğim yazma ödevimi gerçekleştirebilmek için düşünüyordum. Aylardan Temmuz veya Ağustostu. Sıcak bir gündü ve ben sıcaktan bunalmıştım. Yol kenarında, bir kaldırım kenarında oturuyordum. O tarihte trafik elbette sıkışık değildi, kaldırım kenarında oturmak da yadırganmazdı. Başımı ellerimin arasına almış, düşünüyordum. O düşünce, zihnimde bir şimşek çakması gibi parladı: niçin, güneş sıcağında bunalmış birinin, o bir anlık yaşantısını anlatmayı denemiyordum? Fakat buna karar verdiğim anda, üstlenmiş olduğum işin zorluğunu fark etmem de bir oldu: hiç kimsenin hayatı, yalnızca o bir andan ve o son bir andan ibaret değildi. Öyleyse o bir anın vurgulanabilmesi için onun öncesine başvurmak gerekecekti. Ancak o son ana gelinceye değin olan safhayı kronolojik akışa uygun biçimde anlatmanın manası yoktu, çünkü niyetim bir serüven anlatmak değildi. Niyetim, güneş sıcağında sıkıntılanmış birinin o sıkıntısını fark ettiği, o sıkıntının bilincine vardığı andaki sıkıntısını dile getirmekten ibaretti.

Yazacağım şeyin ne olduğunu biliyordum. Ancak onu dile getirebilmek için, o zamana kadar öğrenmiş olduğum formların dışına çıkmam gerekiyordu. Acaba böyle bir şey mümkün olabilir miydi? İşi bilenler, yaptığım şeyi tecviz eder miydi? Hissediyordum ki, ister bütün formlar parçalanmış olsun, ister yapılan kimse tarafından tecviz edilmesin, ancak yapılması gerekenin yapılması gerekiyordu.

Dediğim öyküyü yazdım. O bağlamda daha başka öyküler de yazdım. O öykülerden bir bölümüne “Düşler Şöleni” genel başlığını koydum. Gönderdiğim dergiden öykülerin yayınlanacağına ilişkin mektup aldım. Ama o öyküler yayınlanmadı, onların yerine başka bir öykümü yayınladılar. Sonra o dergi kapandı ve o öyküler de çeşitli dergilerde kaybolup gitti. Yazı ile gerçeğin saptırıldığını veya bir başka görüngüden söylersek gerçeğin yazı bağlamında yeniden kurgulandığını, ben, ilk, bu öyküler münasebetiyle fark ettim. Bir kere hayat, her safhasında kendi tabiî kronolojik sırasını izleyerek akıyordu. Oysa yazıda, hayatın en tabiî olgusu olan bu kronolojik sıra, yerine göre alt üst oluyordu, olmak zorunda kalıyordu. Yazı inandırıcı olacaksa, yazılanların temellendirilmesi gerekecekse, bu alt üst oluşa göz yummayacak olunursa, yazının içeriği inandırıcı olmaktan çıkıyordu.

Ancak hesaba katılmalıdır ki, hayatı anlatırken, kronolojik sıranın bozulması veya gerçekte olmayan şeylerin gerçekmiş gibi yazıya sokuşturulması, anlatılan aslî gerçeklikten bir bakıma kopmayı tazammun ediyor olsa da, bir bakıma da o gerçeğin ancak bu yoldan yansıtılabileceği hususu kendini dayatıyor. Böylece, hayatın gerçeği, ancak yazıda yeniden kurgulanmakla "yansıtılabiliyor."

Aslında mahkemelerde dile getirilen gerçekliklerde veya tarih yazımında da aynı süreç izlenmiyor mu? Hayatın gerçeği geçip gitmiştir. Ama tarihçi ya da yargıç, o gerçeği yeniden yaşatmak zorundadır. O zorunluluğu çeşitli kişilerin tanıklığına başvurarak yerine getirebilir. Ama ne denli özen gösterilirse gösterilsin, geçip gitmiş olan gerçeklik bir kere daha ve aynen yaşanabilir ve yaşatılabilir mi? Sonradan olan (yapılan) şey, gerçekliğin ancak yeniden kurgulanması düzleminde yer alabilir, o kadar.

Gerçek İle Kurgu

Kendi gerçekliklerinin içine gömülmüş olarak yaşayanların (hayvan) kurgusal gerçeklikle ilgisi kopuktur. Buna karşılık kurgusal gerçekliklerinin içine gömülmüş yaşayanların (insan) da, nesnel gerçeklikle ilgisi kopuk kalıyor. Fakat ikisi arasındaki çelişki burada bitmiyor: birinciler, hiç bir zaman, içinde yaşadıkları gerçeğin farkına varamıyor, onu yalnızca yaşıyor. Çünkü bir şeyin farkına varmak demek, o şeyi başka bir şeyle mukayese etmek demektir, oysa bu kategoride bulunan canlıların böyle bir imkândan ve böyle bir melekeden yoksun bulunduğunu biliyoruz. Öte yandan, ikinci kategoride yer alanlarsa (insan), yaşadıkları nesnel gerçekliğin öylesine bir algılama düzeneği içinde yer alırlar ki, bu düzeneğin görüngüsünden bakıldığında, nesnel gerçeklik daima kurgusal olanın adesesinde yeniden biçimlenmek zorunda kalıyor; yani nesnel gerçeklik, aslında olduğu şey olmaktan çıkıyor.

Bir gerçeklik, insan tarafından ifade alanına taşındığında, artık kendisi olmaktan çıkıyor. Çünkü o gerçekliğin ifade alanına taşınması, gerçekliğin aslıyla onun ifade edilmiş biçimi arasına, işbu ifadenin örtüsünü çekiyor. İfade dilinin neliği önem taşımıyor, bu dil sinemanın, tiyatronun, müziğin, edebiyatın, bilimin dili olabilir. Dahası, bu dil, isterse, bir haberi en nesnel biçimde yansıttığı varsayılan gazetenin dili olsun, sonuç değişmiyor. Vuku bulmuş olayla, o olayın gazeteye aktarılmış biçimi arasında haberi yazan gazetecinin yorumu girmiş bulunur. Dolayısıyla biz o haberi, gazetecinin görüngüsünden okumak zorunda kalırız. Durumu bizzat gözleyen kişi acaba o olayı “olduğu gibi” gördüğünü mü sanıyor? Böyle bir şey asla vaki değildir. Çünkü o olayı “tarafsız bir konumda” seyrettiğini düşünen kişinin, tarafsızlığını oluşturan (!) bir birikimi varbulunmaktadır. O da, seyrettiği veya içinde yaşadığı olayı, bu birikiminin adesesinden bakarak algılar: böylece, her durumda ve her şartta, seyredilen olaya, seyreden kişinin yorumu eklenir ve seyredilen olay böylece algılanır.

Kişilerin özgül birikimi gerçekliğin algılanmasında farklılıklar meydana getirdiği gibi, ulusların kendilerine özgü birikimleri de gerçekliğin o ulusa göre algılanmasında farklılıklar meydana getirir. Bu durum da, insanların birbirlerine göre kişisel farkını ortaya koymaya yol açtığı gibi, ulusların da kişiliklerindeki farklılıkların belirlenmesini sağlar. Durum, farklı bir

düzlemde kişilerin ve ulusların üslûp farklılıklarını veya özelliklerini de belirlemeye yarar.

Demek ki, bir kere daha, bir edebiyatla, o edebiyatın içinde hâsıl olduğu kültür arasında bir korelâsyonun varbulunduğu noktasına geliyoruz. İnsansal gerçek, son tahlilde, kurgusal olmak zorunda bulunuyor. İnsan, gerçeği, hiç bir suretle neyse o olarak algılayamıyor, onu ancak, kültürünün adesesinden bakarak algılıyor. Bu durum da, her farklı kültürün farklı bir edebiyatı olmasını sonuçluyor.

Soap Opera ve Gerçeklik

Soap opera gerçekliğini yitirdikçe ona duyulan ilgi azalır; oysa hayatın vukuatı inandırıcılığını yitirdikçe (yani inanılmaz hale geldikçe) ona duyulan ilgi yükselmeye başlar. Soap operanın (yani pembe dizilerin, melodramların..) inandırıcılığını yitirmesi olay örgüsünün temellendirilmesiyle bağlantılıdır. Oyunda birbirini izleyen sahneler arasında mantıksal bağlar kurulamamışsa, olaylar arasında organik bağlantılar sağlanamamışsa, seyircinin o oyunu izlemesinin imkânı da kalmaz; dolayısıyla o oyunun izlenebilme şansı düşer ve giderek de yok olur. Seyirci, oyun boyunca süren vukuatı izleyebilmek için onların nerden başlayıp nereye doğru gittiğini anlamak ister. Bu durum, oyunun beklenmedik olaylara ve sürpriz sonuçlara kapalı bırakılması anlamına gelmiyor elbette. Çünkü sürprizler de aslında oyunun bünyesi içinde beklenebilir bir öğe olarak kullanılabilir. Ancak sürprizler yerli yerinde kullanılmazsa oyun saçmalığa düşmekten kurtarılamaz.

Gerçek hayattaysa beklenen veya beklenmeyen hiç bir vukuatın inandırıcı olmadığı ileri sürülemez. Çünkü hayat kendi mantığının seyri esnasında içine aldığı her vukuatı bir gerçeklik olarak dayatır. Hayatımızın seyri esnasında vuku bulan en olmadık, en inanılmaz görünen bir olay bile, bir kez olduktan sonra kendisini bir vakıa olarak kabul ettirir. O olayın vukuu kendi temelini (veya temellendirilmesini) bizatihi yaşanan hayatın içinde bulur. “Bu olmamalıydı” sözü, hayatın vukuatı karşısında sadece bir dilek yerine geçer; yoksa vuku bulan olayın gerçek dışı sayılmasını gerektirmez. Çünkü mantığımıza aykırı da düşse, hatta saçma da sayılsa “olan şey” gerçeğin kendisidir. Dolayısıyla “bu olmamalıydı” sözü, “bunun olması mümkün değildi” sözüyle örtüşmez. Çünkü olan şey mümkün olduğu için olmuştur. Ve mümkün olan her şey, aynı zamanda olağan sayılır. Hayatın olağan sayılan olayları ise dikkatimizi ve ilgimizi çekecek bir değer taşımaz. Olan şeylerin tümü mümkün olmaları itibariyle olağan sayılsa da, olağan olanların hepsi, her zaman olabilen niteliklerle karşımıza çıkmaz. Biz, hayatın olağan seyri esnasında gene de olağandışı vukuat ile karşılaşabiliriz. İşte bu tür olaylar dikkatimizi çekecek değerde sayılır.

Her şeye rağmen vahim sayılabilecek olaylarla karşılaşmak mümkündür. Ama vahim olayların olağan sayıldığı veya tersine olağan sayılması gereken olayların vahim telakki edilebildiği bir ülkede

yaşıyorsanız, orada, artık başka çeşitten bir durumla karşı karşıya bulunduğumuza hükmetmek gerekir: orada artık vahametin anlamını yitirdiğini, ölçülerin alt üst ya da ters yüz edilmiş olduğunu bizi kabule zorlayan farklı gerçeklikler var demektir.

Başı ve Sonu

Hayatın bir başı ve bir sonu var mı? Bu soruya hemen hepimiz duraksamadan: “Elbette” diye cevap vermeye hazır görünüyoruz. Hayatımızı bir bütün olarak aldığımızda ve doğumu başlama, ölümü de son yerine yerleştirdiğimizde, böyle bir cevap doğru da olur. Ama hayatımızı anlamlandıran ya da başka bir söyleyişle bir hayatı hayat olma anlamına kavuşturan “ayrıntılara” baktığımızda, onların süren hayatın içinde başsız ve sonsuz olarak sürüp gittiğini görebiliyoruz. Denebilir ki, her ayrıntının da bir başı ve bir sonu vardır. Hiç bir dava sonsuza değin sürmez; bir yerde başlar ve bir yerde biter. Bu yer ise herhangi bir yerdir. Onun öncesini ve sonrasını kolay kolay belirleyemeyiz. Belirlemeye kalkıştığımızda ancak soyutlamaya başvurmak zorunda kalırız.

İlk öykülerimi kaleme almaya başladığımda durumun böylesine bilincinde olduğumu söyleyemeyeceğim. Ne de olsa başı ve sonu kesinkes belirlenmiş bir öykü geleneğini, Ömer Seyfettin’i okuyarak bu işe girişmiştim. Ama kendime mahsus öykülerimi kaleme almaya başladığımda, değindiğim gerçeklikle karşılaşıverdim: hayatımızın bir başı ve bir sonu var bulunuyordu, ama biz ne bu başın nerde başladığını, ne de o sonun nerde noktalanacağını biliyorduk. Yaşadığımız hayat bizim için başı ve sonu meçhul bulunan bir referans noktasını içeriyordu. Nerdeyse diyebileceğim ki, insan olarak ezelden gelip ebede uzanan bir yolun üstünde bulunuyorduk.

Böylece başı ve sonu bellisiz bir hayat sürecinde başlayan ve biten her olay, başı ve sonu bellisiz bulunan bir iç sürece imada bulunuyordu. Yüzümüzdeki bir gülümsemenin, dudağımızın kenarındaki bir bıçak izinin başı ve sonu ne olabilirdi ki! Bu işaretleri determine eden unsurları matematik bir kesinlikle belirleyebilsek bile, her belirleyiş, bizi sonu gelmez bir ardışıklığa götürmez miydi? Ama bizim öykümüzün bir başı ve bir sonu varbulunmalıydı. Bu başı ve sonu nasıl belirleyebilirdik?

Bu başın ve bu sonun belirlenmesinde bana Çehov’un öyküleri de yetmiyordu. Çünkü onun öyküleri de, son tahlilde determinist bir şema içinde yer alıyordu: başı ve sonu belli, her şey belli bir nedensellik içinde akışıyordu. Oysa yaşadığımız hayatın, hiç de böylesine deterministik bir şema içinde akışmadığını biliyorduk. Yaşadığımız hayatta olaylar (veya olgular) pat diye başlıyor ve pat diye bitiyordu. Onun başını ve sonunu

araştırmaya giriştiğimizde sonsuz geriye gidişlerle burun buruna gelebiliyorduk. Öyleyse gene de, ilk elde algı alanımıza pat diye düşen bir olayın öyküsünü yazacaksak, ona pat diye bir yerden başlayabilmeliydik. Öyle yapmaya karar verdim. Daha sonraları günümüz Amerikan öyküsüyle karşılaştığımda, başta Hemingway olmak üzere nerdeyse bütün Amerikan öykücülerinin böyle yapmakta olduklarını gördüm.

Başı ve sonu bellisiz olaylar/olgular hayatın gerçeği olarak karşımızda dursa bile, bu, başı ve sonu bellisiz hayat fragmanlarını anlatmak için edebiyat kitaplarında tanımlanmış olan ve adına "gerçekçilik" denilen telakki tarzına sadık kalmamızı gerektirmiyordu. Tam tersine hayatın gerçeğini ifade edebilmek (yansıtabilmek) için o kalıpların parçalanması zorunluluğu ortaya çıkıyordu.

Yazmak: Tuhaf Bir Eziklik

Yazma edimi üstüne düşünmeye yöneldiğim her seferinde karşıma birileri çıkıyor ve o cevapsız soruyu bir ok gibi fırlatıyor: “Nasıl yazayım? Nasıl yazabilirim?” Sorunun sahibi, belli ki yazmak için çabalıyor veya yazmaya istekli görünüyor veya en azından yazmaya özeniyor. Böyle birine ne denebilir? “Yaz!” diyorum ona “ne istersen yaz! Aklına geleni yaz!” Aslında onu baştan savmak istemiyorum. Sahiden düşündüğüm şeyi söylemeye çalışıyorum. O, eğer kendinde yazma istidadını taşıyan biriyse, biliyorum ki, onun yazma arzusu karşısında, benim ona: “Yaz!” diye bulunduğum öğüdün içinde, o, işine yarayacak olan şeyi bulacaktır. Yazma edimi, yalnızca yazma edimiyle karşılanabilir, başka bir edimin payandasına ihtiyaç hissettirmez: hissettirdiği bir ihtiyaç varbulunursa, onu da kendiliğinden bulur. Yazı yazan kimse almadan vermenin yalnız Allah’a mahsus olduğunu çabucak anlar ve hemen ne alması gerektiğini de önünde görüverir: kitaplar! Yani okumak!

Elbette herkes yoğurdu kendine göre yiyor. Benim içimde o duygu, yazma duygusu, bir eziklikle başlıyor diyebilirim. Dumanımsı, nebülöz halinde bir şey içimin bir yerinde belirir gibi olur. O beliren şeyin ne olduğunu söylemeye imkân bulamıyorum, çünkü tanımı olmayan bir şeydir o, ama vardır. Akıl sonradan devreye giriyor: o nebülözün şurasını burasını yokluyor, ona bir biçim vermeye uğraşıyor, eğip büküyor, o ne idüğü bellisiz olan şeyi bir yoluna koyuncaya değin uğraşıyor onunla. Sonunda onu adam etmeye güç yetirebilirse, ondan bir şeyler çıkıyor, çıkartılıyor; yoksa o uğraşın tümü havaya uçup gidiyor. Belki geriye birkaç parça not kalıyor. O notlar da, sonradan okunduğunda ya anlaşılıyor veya “acaba bu notlar niçin alınmış olabilir?”e dönüşüyor.

Eskiden o tedirginliği daha çok yaşardım: ya evin içinde bir yerden bir yere girip çıkardım veya odada zaman zaman kalkıp volta atardım. Her yazı yazan insanın başına gelen o tıkanma hali başıma geldikçe, masamı toparlamaya, elimdeki kalemi bir yerlere yerleştirmeye, olmazsa masanın çevresinde adımlamaya başlardım. Ama eğer bir çay bahçesinde veya bir kahvede yazıyorsam, adımlamaya da imkân bulamazdım. Yanımda böyle durumlar için her zaman ihtiyaten bir iki kitap bulundurduğum için, o zaman, başlardım, ne okuduğuma dikkat etmeksizin kitabın sayfalarını çevirmeye.. sanki orada rastlayacağım bir kelime tam da benim aradığım bir

kelime olacak ve ben o kelimenin ucundan tutarak kendimi yukarıya, bilincin açıklaştığı, sarahat kazandığı bir alana doğru çekeceğim! Bazen bilirsiniz ki, o duygunun ya da o düşüncenin belli bir adı vardır, fakat siz o adı bir türlü hatırlayamazsınız; işte o zaman, o bir kelimenin tanımının, betimlemesinin yapılma çabası ortaya çıkar. Ve o kelime pat diye düşüverir sayfanın ortasına: rahatlama!

O tuhaf eziklik hiç bir zaman yakamı bırakmadı. Ne yazacağım değil, fakat nasıl yazacağım, bu işe nasıl yaklaşacağım kaygısı daima ön aldı. O eziklik yazının son noktası konulduğunda diner gibi olduysa da, hiç bir zaman büsbütün yatışmadı. Her yeni yazı, bir bakıma, o ezikliği yatıştırma çabasının yeni bir teşebbüsü olarak ortaya çıktı.

Anlatılmaz Olanın Anlatılmazlığını Anlatmak

Aslında, bir bakıma, yazarın yaptığı anlatılmaz olanın anlatılmazlığını belirtmek değil midir? Onun anlattığı ya da anlatmaya teşebbüs ettiği şey, anlatılamaz olanı ortaya koymak değil midir? Çünkü onun anlattığı, her okuyucunun kafasında bir kez daha ve yeniden anlatılma ihtiyacıyla karşı karşıya gelmiyor mu? Okuyucu, okuduğu bir öyküyü kendi kendine özetlemeye çalıştığında ortaya çıkan şey aslında, okunan öyküden ilham alınarak meydana getirilmiş yeni bir öyküden başka bir şey midir?

Aynaya bakıyorum, oradaki görüntüde bir gülücük yakalıyorum, yanakta oluşmuş bir gamzeye dikkatimi yöneltiyorum ve o gamzeyle birlikte alıp başımı gidiyorum. Nereye? Belki bir çocukluğa doğru; belki ilk kez yaşanmış bir sevgiye doğru; belki çıldırtıcı bir unutuşun dibine, derinliğine doğru.. bu ne olabilir? Bir madlenin damakta duyumsattığı tadı ve o sırada karıştırılmakta olan çayın, kaşıkla bardak arasında çıkarttığı madenî sesin, adamımızı, yıllar öncesinde yenilmiş olan bir kurabiyeyi, bir teyzeyi, sıkıntılı bir toplantı gününü ve bir çocuğun yaşadığı o sıkıntıyı hatırlatması nedir ki? İşte anlatılamaz olan bir şeyle karşılaşıyoruz. Yazar, anlatılamaz olan böyle bir anı parçasını anlattıkça anlatıyor; o anlattıkça okuyucu biraz daha anlamaya ve bir o kadar da anlamamaya (karıştırmaya, çözümsüzleştirmeye) başlıyor. Bir fermuarın bir yandan açılırken, bir yandan da kapattığını düşünün: anlatılanlar bir yandan önümüzü açarken, bir yandan da kapatıyor: açılmış olan yolun, attığımız her adımla ve aynı zamanda kapatılmış olduğunu fark ediyoruz: böylece uçsuz bir yolculuk başlamış oluyor.. yazının böyle bir şey olduğunu da düşünebiliyorum ben.

Yazının kendisi bir yorumdur. Yazarın aklındaki ya da dış dünyadaki gerçekliğin yazar tarafından meydana getirilmiş bir yorumu. Okuyucu o yazıyı okuduğunda, bu kez, kendi kafasındaki yorumu meydana getiriyor. Ne var ki, okuyucunun bu yorumu, bir bakıma, yeni bir ürün de sayılabilir: bir önceki metinden ilham alınarak meydana getirilmiş bir ürün. Böylece bu süreç ilânihaye ilerler ve tüketilemez.

Yıllar öncesinde, bir arkadaşım, bana üniversitede kalmamı ve akademik çalışmalara kendimi vermemi öğütlemişti. Sonradan kendisi başarılı bir öğretim üyesi olan bu arkadaşıma, o zaman biraz ukalaca görünmüş olsa da şunu söylemiştim: “Senin dediğin işi herkes yapabilir, ama benim tasarladığım çalışmayı, bu dünyada benden başka yapabilecek

kimse yoktur!” Anlamına nüfuz etme lüzumu duyulmadan, üstün körü bir bakışla bu söz bir böbürlenme olarak yorumlanmaya açık bırakılmış olsa da, aslında bir gerçeği ifade ediyordu. Yazarın kafasında müphem biçimde oluşmuş o şeyin meydana çıkartılması (dile getirilmesi) ancak o özel yazara mahsus bir imtiyazdır. Onu, onun anlattığı gibi anlatmayı ondan başka hiç kimse başaramaz. Çünkü anlattığı şeyin anlatılmazlığının ne olduğunu ondan başka ve ondan daha iyi hiç kimse bilemez; dolayısıyla onu anlatmayı ondan daha iyi kimse beceremez. İşte bu yüzden, bir yazarın, biraz da, kendi özgül anlatılmazını keşfeden biri olduğunu söyleyebiliyorum.

Olduğu Gibi Olmak Nasıl Bir Şeydir?

Yıllar öncesindeydi, daha ilk deneme yazılarımı çiziktirmeye çabalıyordum. Edebiyata ilişkin bir denememde, bir yazının iyi sayılabilmesi için onun “her şeyden önce samimi olması gerektiğini” ileri sürüyor ve şunu söylüyordum: “Zaten bir yazı samimi oldu mu, başarısını yarı yarıya elde etmiş sayılır!”

Benim bu masum yargım, o sıralarda çıkan edebiyat dergilerinin birinin “Leyleğin Ömrü” başlığıyla düzenlendikleri bir sayfasında tiye alınıyordu. Tarih, 1957 veya 58 olmalıydı. O zaman bu yargımın niçin alayla karşılandığını anlayamadığım gibi, bu gün de anlayabilmiş değilim. Dahası o tarihte samimiyeti bir yazının başarısının yarısı gibi görüyorken, bu gün bu oranı başarının tamamına çıkartma eğilimini taşıyorum.

Belki başka bir vesileyle söylemiş olabilirim. O tarihte günlük gibi bir defter tutuyordum. İlkin o deftere tam somut olayları, dahası yaptığım işleri yazarken, zamanla duygularımı da aktarmaya teşebbüs etmiştim. Defteri birkaç yıl tuttum. Sonradan geriye dönüp yazdıklarımı okuduğumda yazılanlar bana çiğ göründü. Çünkü kendimi “olduğum gibi” aktarmayı başaramamıştım. Daha açıkçası, bir gün bu günlükleri okuyan birileri çıkarsa, kendimi onlara nasıl göstermek istiyorsam öyle yazmıştım. Böylece yazdıklarımdan tedirgin oldum ve defterdeki yazıları imha ettim.

Şimdi denebilir ki, aslında, senin kendini başkalarına nasıl göstermek istediğin de senin bir görünüşünü yansıtır. Öyle değil mi? Bir bakıma öyledir, ama burada bir oyunun araya girdiğini göz ardı etmemek gerekiyor. Ben, o yazılarda kendi olduğum insan değildim. Mesela aklımdan hiç bir zaman kendimi öldürmek gibisinden bir fikri geçirmedim, ama sanki böyle bir fikrim varmış gibi günlükler tuttum. Niye? Çünkü, bu günden geriye baktığımda söyleyebileceğim gibi, istiyordum ki, beni öyle görsünler ve bu adam acı çekmiş desinler.. bu yüzden de, olmadığım şeyleri, olmadığım gibi yazabilmişim. Acı çekmiyor muydum? Elbette. Kendime göre acılarım bulunuyor olmalıydı. Ama bu acı, kendime kıymayı gerektirecek türden bir nitelik taşımıyordu, onunla ilgisi yoktu. O acı yeisle değil, belki coşkuyla, coşkunlukla müterafık bir şeydi. Yani iş, hayata daha sıkı sarılmakla ilgiliydi dense, daha uygun olurdu. Ama kendimi anlatmayı başaramayınca, kendime göre olaylar uydurup işin içinden sıyrılmayı denemiştim. Bu da yapay kaçmıştı.

Bu gün bile, bir yazının başarısını samimiyete yüklerken, bu işin nasıl gerçekleştirilebileceğini kestiremiyorum. Çünkü olduğu gibi olmanın nasıl olabileceği hususu halen benim için bir soru olarak duruyor. İyi yazının bir şey nasılsa onu öylece yansıtması gerektiğini söyleyebiliyorum, ama bunun formülünü elde edebildiğimi ileri süremem. Çünkü onun belli bir formülü de olmamak gerekir. Çünkü öyle durumlar olabilir ki, o durumu en gerçek haliyle yansıtabilmek için gerçeküstücülüğe veya akıldışıcılığa başvurmak kaçınılmazlaşabilir. Buysa yapaylık değildir, işin tabiatı icabıdır. Biri doğru gibi görünüp yalan söylerken, ikincisi yalan gibi görünse de doğruyu ima eder.

Hayat ve Yazı

Yazının tutanak olma işlevini bir yana bırakırsak, onun asal işlevinin hayatta içkin bulunan anlamın keşfedilmesi ve keşfettiği anlamın dile getirilmesi olduğunu söyleyebiliriz. Böylece yazıya bir işlev yüklediğimizi de söylemiş oluyoruz. Olaya yalnızca şimdi söylediğimiz kesitten bakılınca içinde anlam barındıran şeyin hayat (tabiat ve beşerî tecrübelerimizin tümü) olduğu ortaya çıkıyor. Yazı oradaki anlamı ortaya çıkartma işlevini yüklenmiş bulunuyor. Ne var ki, yazı ile ortaya çıkartılmış olan anlam da, her zaman kendini açık açık ele vermeyebilir. O zaman yazılı metnin kendisi, başka bir yazının önünde, kendisinden anlam çıkartılabilecek yeni bir nesne haline gelir.

Aslında, kendisi anlam çıkartma işleviyle yüklenmiş olan yazının, farklı bir düzlemde, hayattan daha fazla anlam içerdiği de ileri sürülebilecektir. Çünkü yazı orada yalnızca söyledikleriyle değil, fakat aynı zamanda söylemedikleriyle de varbulunmaktadır. Bu bağlamda, yazıda hayatta olandan daha çoğunun olduğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü yazıda yalnızca yaşanan değil ve fakat yaşanmayan ve salt tahayyül âleminde olan (fantezi) da varbulunmaktadır. Yazının, fanteziye müracaat ederek ortaya koyduğu anlam, aslında çokanlamlılığa yol açar ve belki de yazı bu yoldan çokanlamlılığa yol açsın diye fanteziye başvurulur. Böylece yazıda içkin olan söz konusu anlam katmanlarının tümü yeniden keşfedilmek üzere kendini hazır tutar.

Öte yandan hayatın kendisinde metafor yoktur. Ama yazının bizatihi varlığı bir metafor olayıdır. Bu açıdan da, yazının tüketilemeyecek anlam katmanlarıyla yüklü olduğunu söyleyebileceğiz demektir. Hayatın kendiliğinden dili yoktur, ona insan (dil dolayımından) anlam izafe eder. Ona izafe edilen anlam da kendiliğinden metafor (istiare) oluşturur. Kuran-ı Kerim'in: "Oku!" diye ifade ettiği buyruk ya da öğüt, kendiliğinden bir metafor sayılmalıdır. Çünkü bu bir kelimelik buyruktan (veya öğütten) çıkartılan anlamların tüketilmesi şimdiye kadar mümkün olmamıştır, şimdiden sonra da ona yüklenebilecek anlamların sonunu getirmek mümkün olmasa gerektir. Sözel olarak irat edilen bu buyruk (veya öğüt), insanı hayata (tabiata ve beşerî tecrübeler alanına) yönlendirmektedir, çünkü okunacak şey orada durmaktadır. İmdi, burada, çokanlamlılığın hayatta mı içkin bulunduğunu, yoksa bizatihi "Oku!" beyanı içinde mi

gizlendiğini sorabiliriz. Alacağımız cevap, her ikisinde de, olmalıdır. Çünkü bizim “Oku!” beyanını her farklı telakki edişimizde okuyuşumuz (buradaki okumayı yazma olarak anlayabilirsiniz) farklı olacağı gibi, söz konusu farklı telakkinin perspektifinden hayata her yönelişimizde de farklı anlamlarla karşılaşacağımız bedihîdir.

Böylece yazının işlevinin hayatın anlamını indirgemeye ve daraltmaya değil, fakat onu çeşitlendirmeye ve çoğaltmaya yönelik olduğunu ileri sürmemiz imkân dâhiline giriyor.

İnanılır Olan ve İnanılır Olmayan

Bir olayın inanılır olduğunu veya olmadığını belirleyen faktör acaba nedir? Bu soruya sanıyorum basit bir cevap vermek mümkündür. O da şudur: bir olayı inanılır kılan veya onu inanılmaz hale getiren, o olayın cereyan ettiği zeminin özgül mantığına uygun olup olmamasıdır. Olayın cereyan tarzı, o olayın cereyan ettiği zeminin (oradaki her türlü şartın) mantığına uygun düşüyorsa, olay da inandırıcı olur. Eğer olay o zeminin mantığına uygun düşmüyorsa olay da inandırıcılığını yitirir. Burada, inandırıcı sayılmayan olayın kendisi değildir, o vuku bulmuştur ve orada durmaktadır. İnandırıcı olmayan husus onun temellendirilmesi zımnında öne sürülen gerekçeler ve sebeplerdir. Bir hokkabazın sahnedeki gösterisi esnasında bir kutunun içine boylu boyunca yerleştirdiği birini, kutuyu testereyle ikiye biçerek ayırdıktan sonra, onu yeniden karşımıza biçilmemiş haliyle çıkartması, aslında, hayatın gündelik seyrinde inanılır bir olay değildir. Ama biz o sahnenin seyircileri olarak sahnede icra edilen bu gösteriye inanırız. İnanırız, çünkü orada bizim gözümüzden kaçan bir faktör sayesinde bu gösterinin başarıyla icra edildiğini ve neticede, biz sahnede ve gözümüzün önünde birisinin ikiye biçildiğini görsek bile, aslında böyle bir şeyin olmadığını biliriz. Üstelik bu suretle aldatılmış olmaktan hoşnutluk da duyarız. Sahnede icra edilen şey, nihayetinde bir sanattır. Ama acemi bir hokkabazın elinde böylesi bir oyun tehlikeli olabileceği gibi gülünçleşebilir de. Hokkabaz beceremediği, yüzüne gözüne bulaştırdığı marifeti yüzünden inandırıcılığını yitirir ve gülünçleşir.

Romanda, öyküde, şiirde, masalda, dile getirilen vukuat, yer aldığı düzlemin özgül mantığına uygun bir temellendirme sergilemelidir ki, biz orada konuşan hayvanların konuştuğuna, ortaya çıkan tabiatüstü mahlûkatın marifetlerine, aslanların ağladığına, timsahların gözyaşı döktüğüne inanabilelim.

Gündelik hayatımızda da bazen olamazmış gibi görünen vukuatla karşılaşabiliriz. Bir romanda olamayacak gibi görünen bir olaya inanabilen biz, bakarsınız hayatta olmuş bulunan bir olayın vukuuna inanmakta güçlük çekebiliriz. Dediğim gibi, burada inanmakta güçlük çekilen husus o olayın vukuu değildir, o olayın nasıl olup da olduğu hususudur, yani onun temellendirilmesi bakımından ileri sürülen gerekçeler.. bu gerekçelerin inandırıcı olması gerekiyor.

Allah'ın Resulü (s.a.), bir defasında, önüne getirilen bir dava konusunda şu mealde bir beyanda bulunmuş, taraflara demiş ki: "Ben, hanginizin haklı olduğunu bilemem, ancak önüme getirilen delillere bakarak hükmederim." Bu demektir ki, işin aslı farklı bile olsa, mahkeme, önüne getirilen delillere göre kararını verir. İnandırıcılık deliller muvacehesinde değerlendirilir. Bazen de, bu bağlamda, deliller bizi bir şeye inanmaya doğru sürüklese ve ibraz edilen delillere itiraz edilemese bile, biz, hakikatin delillerin bizi yönlendirdiği noktada değil, başka bir yerde olduğu hususundaki kanaatimizi koruyabiliriz. Buna rağmen, aslolan, olayın temellendirilmesi zımnında öngörülen delillerin bizi ikna edip etmemesidir. Delillerin zatında kuşku yoksa onlara itibar etmek gerekir.

Yazı İhtimalleri Çoğaltıyor

Marc Bloch *Tarihin Savunusu Ya Da Tarihçilik Mesleği* adlı kitabının bir yerinde şunları söylüyor: “Sadece gelecek rastlantısaldır. Geçmiş, muhtemele yer bırakmayan bir veridir. Zar atmadan önce herhangi bir sayının gelme olasılığı altıda birdir; atışlar bir kez yapıldıktan sonra, sorun sona ermektedir. Daha sonra, atışın yapıldığı günde üç mü, yoksa beş mi geldiydi diye tereddüt edebiliriz. Bu durumda kesin olmama hali bizdedir, hafızamızdadır veya tanıklarımızın hafızalarındadır. Ama nesnelerde değildir.” (Gece Y. Ank. 1994, s. 97).

Eğer durum, yalnızca olayın veya olgunun vukuunu tespit etmekten ibaret bir mesele olarak ortaya çıkmış olsaydı, söylenenlere kelimesi kelimesine katılmamız gerekirdi. Oysa mesele, yalnızca olayın veya olgunun vukuunu tespit etmekten ibaret değildir. Olayın veya olgunun vukuunu tespit etmek durumun yalnızca bir veçhesinden ibarettir. Biz, yalnızca, o gün atılan zarın üç mü, yoksa beş mi geldiğini tespit etmekle yetinemiyoruz. Aynı zamanda, atılan zarın nasıl olup da üç değil de beş geldiğini araştırıyoruz. Hangi şartların bir araya gelmesiyle atılan zar üç veya beş geldi? Nasıl oldu da, başka ihtimallerin gerçekleşmesi akim kaldı? Çünkü misalimizi madem zar atma üzerine kurmuş bulunuyoruz, o halde, o zarın üstündeki altı ihtimalden her birinin eşit biçimde oluşma şansı ve ihtimali varbulunurken, nasıl oldu da, yalnızca üç geldi?

M. Bloch’un, yazının devamında tartıştığı olay gerçi gene de istikbale matuf bulunan ihtimallere ilişkindir. Zar atılıp bittikten sonra tartışılacak bir konu kalmamaktadır; fakat zar atılmadan önce yapılabilecek olan tahminlerin her biri, her bir sayı için altıda bir ihtimalin içinde bulunmaktadır. Fakat buradaki ihtimaliyet hesabı gene de belli bir olayın (zardaki altı ihtimalden hangisinin gelmiş bulunacağına ilişkin tahmin) belirlenmesinden ibarettir. Oysa bizim tartıştığımız husus, bu olay (muhtemel olaylardan vaki olan olay) vuku buldu da, öteki ihtimaller niçin gerçekleşmedi? Acaba zarın yapısından kaynaklanan bir özellik mi varbulunuyordu, yoksa zarı tutan parmaklarda mı bir özellik vardı, yoksa zarın atıldığı tablanın bir özelliği mi o durumu sonuçlamıştı? Ne?

Mesele, İstanbul 29 Mayıs 1453’te Osmanlılar tarafından fethedildi tespitini yapmaktan ibaret bulunsaydı, tartışacak bir bakiye de kalmamış olacaktı. Ama tartışılacak hususlar var: bu olayı sonuçlayan sebepler

nelerdir? Hangi şartların bir araya gelmesi bu sonucu doğurmaya yol açmıştır, vb?

Demek ki, M. Bloch’un deyimiyle nesnelerdeki (bu demektir ki, hayattaki, başka bir ifadeyle beşeri ilişkilerdeki) içsel anlamın ortaya çıkartılması çabası hiç de tek boyutlu görülmüyor. Yazı (burada dar anlamıyla tarih) bu anlam(lar)ı ortaya çıkartmakla yükümlü tutuluyor. O anlam(lar)ınsa, tüketilmez olduğunu söylemek bile fazla. Her yazar, kendi özel yöntemine ve özel birikimine göre, o biricik olaydan hem farklı, hem de çeşitli anlamlar çıkartabilir. Ondan çıkartılan her anlam, başka bir veçheden bakıldığında, ona yüklenen anlamla da örtüşme halinde bulunur.

Yazı ve Kısıtlanmışlık

Yazarın kısıtlanmış, engel olunmuş bir durumda bulunduğunu erken yaşlarda öğrendim. Daha ilk yazılarımızı yeni yeni yayınlamaya başladığımız sıralardaydı: yaşadığımız kentin mahalli gazetelerinde, bir yandan edebiyata ilişkin yazılar yazıyor, bir yandan da siyasal görüşlerimizi dile getirmeye çalışıyorduk. Lise 1 öğrencisiydik. 1956 yılıydı. O gazetelerden birinde bir yazımızı gören bir yakınımız hem şikâyet, hem uyarı için babama gelmiş: “Yazı yazmasınlar, başlarına dert açarlar” demiş. Bizimkiler de bu uyarıdan etkilenmişler. Aslında onların, bizim bu alandaki etkinliğimizden haberleri yoktu. Dolayısıyla söz konusu uyarı, bir bakıma da gammazlık yerine geçmişti. Bize derslerimizden başka şeylerle uğraşmamamızı tembih ettiler. Memleketin işlerini düşünecek nasıl olsa başkaları ve bilhassa büyüklerimiz vardı!

Gerçi bu öğütler ve uyarılar bizi yolumuzdan çevirmedi. Ancak yazmaya devam etmenin bir riski yüklenmiş oluyordu üstümüze, o da, derslerimizde başarılı olmadığımız takdirde bunun vebalinin yazıya yükleneceği keyfiyeti!

Ama bunun dışında, asıl, doğrudan yazma ile ilgili bir hususu öğrenmiş bulunuyorduk: yazı yazmakla, her an, başımıza dert açabilirdik! Asıl risk buradaydı. Eğer yazı yüzünden başımıza dert açılacak olursa, bu durum bütün hayatımızı etkileyebilir, onun yönünü değiştirebilirdi. O tarihlerde, gerçekten de, yazı yazmak riskli bir meşgale olarak telakki ediliyordu. Gazetecilerin başı dertten kurtulmuyordu. Niceleri hapislere girmiş, hayatları kaymıştı! Necip Fazıl Kısakürek’in Ahmed Emin Yalman’a yapılan başarısız suikast bahanesiyle hapse atılması o dönemin icraatındandır. Daha nice gazeteci, yazar yan baktı, çamura yattı bahaneleriyle içeriye alınmışlardı. Dolayısıyla gazeteciliğin, yazarlığın gerçekten de belalı sayılan dönemlerinden birinden geçiliyordu.

O halde, ne yapmalıydı da, hem söyleyeceğini söyleyebilmeli, hem bunu risksiz biçimde söylemeliydi? Gerçi riskten kurtulmanın bir anlamda ve hiçbir biçimde imkânı yoktu. Fakat gene de, kanun karşısında, insanın kendini savunabileceği tutamak noktalarına yazılarında yer vermenin gerektiğine ilişkin bir bilinç, bir yönseme zihnimizde uç vermeye başlamıştı.

Bu durumun, yalnızca Ceza Yasası'nın sınırlarıyla kaim bulunmadığını belirtmem gerekiyor. Demek istiyorum ki, yazarın kısıtlanmış, kıstırılmış durumda bulunması yalnızca gündelik siyasaya ilişkin olarak tecelli etmiyordu. Bir şiir veya öykü için de aynı kısıtlanmışlık hali geçerliydi. 1940'lı yıllarda Sait Faik'in Medarı Maişet Motoru adlı romanı yüzünden başının derde girdiğini biz gene o sıralarda öğrendiğimiz için, bütün bunlar tedirginliğimizi çoğaltmaya yetiyordu. Kaldı ki, içinde yaşadığımız '50'li yılların tablosu da bu bakımdan iç açıcı değildi. Sanıyorum Kemal Tahir'in cezasını çekerek hapishaneden tahliye olması da o sıralara rastlıyordu.

Böylece, bir yazarın kısıtlanmış, daha keskin bir deyimle kıstırılmış bir ortamda yaşaması gerektiğini erken yaşlarda öğrenmiştik. Öyleyse bir yazar, ne yapacaksa bu kıstırılmış durum içinde yapacak ve onun başarısı bu kıstırılmışlık halinin içinden çıkacaktı. Bunu başarmak demek, aslında yazıyı sanat haline getirmenin de yolunu açıyordu. Ve sanat denilen kavram, bir bakıma, yazarın kıstırılmış halinden fışkırıyordu. Bu kısılmışlık ve kıstırılmışlık, dara düşmüşlük hali olmasa, belki sanat da doğmayacaktı. Estetik dediğimiz olgu, aslında örtülme ve örtünme ile ilgiliyse, örtünme ve örtülme durumu böylece estetiğin meydana gelmesine yol açmış oluyordu. Kuşkusuz ki, sanatın tümüyle bu kıstırılmışlıktan (farklı ifadeyle baskıdan) doğduğunu ileri sürmek mümkün değildir, doğru da değildir. Ancak kıstırılmışlık halinin, fikrini açığa vurması hususunda getirdiği kısıtlamalar dolayısıyla yazarı metafora başvurmaya zorladığını ileri sürmek isabetli olur. Yazının estetikle (sanatla) ilgisi de zaten tam da bu noktada kendini göstermektedir.

Anlık Yaşantı

Yazı, bazılarına, anlık bir yaşantının kâğıda dökülmesinden ibaret bir süreç gibi görünebilir. Özellikle çağrışımlarına ve yalnızca onlara dayanarak yola çıktığını söyleyenler için durumun böyle olduğunu tahayyül edebiliriz. Gerçi iki farklı “anlık yaşantı”yı bir birinden ayırmamız gerekiyor. Bunlardan birisi, anlık yaşantının kâğıda dökülmesi durumudur. Ötekiyse, anlık bir yaşantının, diyelim ki, bir anda ilhamla gelmiş bir yazma isteğinin, yazarı eline kalem almaya iten o karşı konulmaz davet.. Birinci durum, hiç de ikincisiyle aynı değil. Bu durumun dile getirilmesi çaba gerektirir, yazar, bu durumda çoğu kez ıkınıp sıkılır, çünkü anlatılmak istenen o biricik anı, başlangıçta belirsiz olan, sınırları kestirilemeyen, dahası zihinsel olarak da gölgeli bulunan, bulutsu bir kaynağa atıfta bulunan o tanımsız anı elle tutulur hale getirmek kolay değildir; çaba gerektirir.

İkinci durumdaysa, yani bir anlık ilhamla yazmaya koyulmaksa farklı bir olgudur. Gerçi burada yazarın bir iç hazırlık geçirmiş olduğu, ona bir an içinde oluşmuş gibi görünen yazma isteğinin geçmişte köklerinin bulunduğu bellidir. Ne var ki, yazar, bu duruma deyim yerindeyse, bilinçli bir sürecin sonunda değil, fakat bilinçdışı bir uğraşın hâsılasıyla ulaşmış bulunmaktadır. Bir anlık bir ilhamla yazmaya koyulmak her yazar için geçerli bir kural değildir. Gerçi kendini çağrışımlarının seline kaptırıp yazan yazarlar sanıyorum çoğunluğu oluşturuyor. Ancak benim gibi, düşünüp taşınarak, notlar alarak, çoğu kez yazacağı şeyi zihninde dinlenmeye, oluşmaya bırakarak yazanlar da eksik değil. Ben, kendimi hazır hissetmedikçe yazmaya oturmam. Yazmaya başladığımda da, kendimi çağrışımlara kaptırmam. Kuşkusuz herkeste olduğu gibi bende çağrışımların bir yeri vardır. Ama ben, sonradan gelmiş olan çağrışımları, önceden tasarladığım yazıda kullanma çabasına ve telaşına düşmem. O çağrışımları vazgeçilemez buluyorsam, onları ayrıca yazmayı tercih ederim.

Ama şimdi anlatmak istediğim şey, yazmanın bu teknik yönüyle ilgili değil. İster çağrışımlara dayanarak olsun, ister önden hazırlanarak olsun, anlatılmak istenen olgu (yazının konusu), bir anlık bir yaşantıya ve o yaşantı da, yazarın geçmişine ilişkin bulunuyorsa, acaba böyle bir yazıdan elde edilebilecek gerçekliğin gerçeğe nispeti ne olabilir? Yazar, bizzat kendi yaşantısı bile olsa, acaba gerçeği olduğu gibi yansıtabilir mi? Bir anlık bir gülüşün, bir anda dökülüveren bir göz yaşının, bir anda ağızdan çıkmış olan

bir dil sürçmesinin.. anlatılması halinde, gerçeğe ne kadar sadık kalınabilir? Çünkü o gerçeklik, akıp gitmiş ve artık geçmişte kalmıştır. Yazar, evet, bir anlık bir yaşantıyı kaleme alabilir ve önümüze başarılı bir metin de koyabilir. Ben bunu demiyorum. Ben yazarın kendi yaşantısı içinde yer bulmuş olan o bir anlık yaşantıyı anlatmaya (deyim yerindeyse kelimelerle yansıtmaya) teşebbüs ettiğinde, bu yazı atıfta bulunduğu gerçekliğe ne kadar sadık olabilir veya sadık kalabilir, bunu soruyorum. Yazının bir başına başarılı olup olmamasıyla, onun atıfta bulunduğu gerçekliğe sadakatini iki ayrı düzlemde ele alıyoruz: bu hususa dikkat istiyorum. İşte burada, sanatla hayatın veya sanatla tabiatın iki farklı olgu olduğu ve birbiriyle ikame edilemezliği durumuyla karşı karşıya geliyoruz: yaşantı ve onun ifade edilmesi iki farklı düzlemde yer alıyor.

Yazar Ne Kadar Kendisi?

Borges'e bakarsanız, edebiyat son tahlilde otobiyografidir. Ama bir otobiyografi sahibini ne kadar yansıtabilir? Bir insan, hiç bir zaman otobiyografisine kendini olduğu gibi aktaramaz. Kitabın süresi ile aktüel süre asla örtüşemez. Altmış yıllık bir hayat, yüzlerce sayfayla bile anlatılmış olsa, asla altmış yılın her saatini, her dakikasını ve her saniyesini içermeye güç yetiremez. Buna gerek var mıydı, diye sorulduğu anda da, kitapla hayatın örtüşmezliğinin altını çizdiğimizi göstermiş oluruz. Elbette, bir ömrün bütün saniyelerini bir kitaba dercetmenin imkânı bulunmadığı gibi, böyle bir şeyin gereği de yoktur. Öyleyse, burada, hayatını yazan birinin, hayatından seçmeler yapmış olduğu açık seçik bellidir. Peki, bu seçme neye göre yapılıyor? Seçme, yazarın okuyucuya iletmek istediği iletinin mahiyetine göre yapılıyor. Yazar, acaba hayatının hangi veçhesini öne çıkartmak istiyor? Mizacının hangi yönüyle okuyucusunu tanıştırmak istiyor? Bütün bunlar, yazarın hayatından seçeceği fragmanların hangisinin öne çıkacağını, hangisinin göz ardı edileceğini belirleyecektir. Hayatını yaşamış olan bir insan, hayatının her veçhesini her anında atlamadan yaşar. Evet, onun toplum içinde oynadığı roller değişik olabilir. O, evinde karısının kocası, çocuğunun babasıdır. İş yerinde amir veya memur olarak bulunmaktadır. Oturduğu evde kiracı veya ev sahibidir. Alış veriş yaparken müşteri rolündedir. Ders dinlerken öğrenci, ders verirken öğretmen olur, vs.vs. Ama otobiyografisini yazarken taşıdığı kimliklerden (oynadığı rollerden) ancak birini veya birkaçını öne çıkartması gerekecektir ve yaşanan hayattan seçilecek olan fragmanlar da ona göre değişecektir. Üstelik bu değişik fragmanlardan her biri, üstünde durulan kimliğin niteliğine göre farklı içerikler (anlamlar) içinde bulunmuş olacaktır.

Borges'in söylemek istediğini göz ardı ediyor ve onu anlamak istemiyor değiliz. O, bir yazar ne yazarsa yazsın, ancak kendisini yazar demek istiyor. Ama bir yazar, otobiyografisini bile yazmış olsa, yalnızca kendisini yazmış olmaz, aynı zamanda kendisi olarak da yazar. Bir okuyucu da, elindeki metni ancak ve ancak kendisi olarak okuyabilir. Dolayısıyla bir yazarın kendisi olarak yazdığı otobiyografisi, okuyucusunun da ancak kendisi tarafından okunacağına göre, eldeki metin, son tahlilde, bir otobiyografi olma özelliğini ve "nesnelliğini" ne kadar taşır ve yansıtır? Burada kullandığımız nesnelik deyimine de dikkatinizi çekerim. Bir yazarın, bir

başka kişinin biyografisini yazarken işin içine girebilecek olan öznellik keyfiyeti, otobiyografi yazılırken en az düzeye inmiş olur. Ama tümüyle, som olarak nesnel olamaz. Yazarın da, okuyucusunun da birikimleri, otobiyografiyi değişikliğe uğratır.

Otobiyografide durum böyleyken, şiir, öykü gibi edebi ürünlerde otobiyografik özelliğin ne kadar yansıyabileceği esaslı bir sorudur. Benim öykümde yer alan betimlemeler, benim özel yaşantımda kuşkusuz bir karşılık bulur. Ama okuyucusunun karşısında bulduğu karşılık benim kafamdakinin aynı mı olur? Okuyucu ancak kendi yaşantısındaki birikimle o metne yaklaşır; dolayısıyla o metin okuyucunun özgül yaşantısına göre bir anlam ihraz eder. Doğru, her edebiyat bir anlamda otobiyografidir, ama bir otobiyografi yazarın ne kadar kendisidir?

Yazmak Şizofreni mi?

Peter Handke diyor ki: “Edebiyatın görevi toplumsal koşullandırmayı yıkmak ve kültürün insan ve doğa üstündeki baskısını kaldırmaktır. Ama edebiyatın kendisi de her zaman için kültürün bir parçasıdır ve dolayısıyla kendi içine dönük ve kendine yeniktir. Yazmak, kendi kendini hapsetmek, kendini yaşamdan uzaklaştırmaktır ve bu da bir tür şizofrenidir aslında.”

Yazmakla yaşamayı karşı karşıya getirerek bunu bir tercih konusu haline dönüştürenlerin durumu, Handke’nin belirlemeleriyle daha bir açığa çıkıyor. Eğer yazma şizofreniye dönüşmüşse, bu demektir ki, yazar kendini yaşamdan uzaklaştırmış ve kendini kurgusal dünyasının fantezisine kapatmış, hapsetmişse, ortada marazi bir durum bulunduğunu kabul etmek gerekmektedir. Böyle marazi bir hal yaşanıyorsa o *yazar*ı kendi kurgusal dünyasından kopartmak gündelik sürecin dışında kalır; tıbbî müdahale gerekir. Ama “yazar” ve çevresi marazi bir durumla karşı karşıya bulunulduğunu fark etmemişlerse, “yazar” yönünden esef verici bir hayatı sürdürmenin zorunluluğu ile karşı karşıya gelinmiş olur. Bu durumda “yazar” hayata tamamen kapanır, dışarıya karşı kayıtsızlaşır; kendi içine döner, iç meşgaleleriyle haşır neşir olmaya başlar. Ama gerçek şizofrenik durumda yazarın yazarlığını nasıl sürdürebildiği veya sürdürebilip sürdüremeyeceği ayrı bir soru konusudur. Handke, sanıyorum, yazarın bir tür şizofrenik bir hal yaşadığını ileri sürerken klinik bir tabloyu değil, fakat yazarın işini yaparken başkalarından daha çok içine kapanması durumunu abartarak vurgulamak istiyor.

Aslında insan çabasının ve insan başarılarının tümü (evet, tümü) onun kültüre bir katkısından ibarettir. Kültüre katkıda bulunmayan herhangi bir insan faaliyeti bulmak imkân dışıdır. Şizofreniyi ortadan kaldırmak üzere teşebbüse geçmiş bir tıbbî faaliyet alanı da, son tahlilde, kültür hayatına katkıda bulunmakla sonuçlanır.

Handke’nin kendine amaç olarak kültürün insan ve doğa üstündeki baskısını kaldırmayı seçmesi elbette takdire değer, ne var ki, bu amacı gerçekleştirmeye yöneldiği anda, kültüre yeni katkılarda bulunmakta olduğunu fark etmesi de ilgi çekicidir.

İnsanın temel ırasının hayvandan farklılığı da burada yoğunlaşmıyor mu: insan, kendini olduğu gibi doğaya teslim etmiyor: ya kendini değiştiriyor (giyiniyor) veya doğayı değiştiriyor (barınak yapıyor) veya hem

kendini, hem doğayı değiştirerek (yiyecek istihsali) hayatını sürdürüyor. Kendini doğaya olduğu gibi teslim etmek ve sonuna kadar olduğu gibi kalmak yalnızca hayvan yaşantısına mahsus bir özelliktir.

İnsanca faaliyetin marazileşmesi, kendi faaliyetini fetişleştirmesiyle ortaya çıkıyor. İnsan, kendi faaliyetinin dizginini elinde tutabildiği durumda yönetmeyi ve yönlendirmeyi de elinde tutmuş olur; aynı faaliyeti fetiş haline getirdiği anda, inisiyatif faaliyetin eline geçer ve o faaliyet insana hâkim olur. Doğrudan kültür hayatı için de aynı durum söz konusudur. Kültürün dizgini insanın elindeyse, onu insan yönlendirir, ama dizgin kültürün eline geçmişse insan kültürün esiri haline gelir. Demek ki, şizofrenik hal yazı ile sınırlı değil; daha genel bir hal olarak karşımıza çıkabiliyor.

Yazmanın Keyfi ve Kederi

Sanıyorum yazmayla yalnızlık arasında da bir ilişki bulunuyor. Yazma, daima –hiç olmazsa benim kendi öznel tecrübem açısından- bir yalnızlığı talep ediyor. Bu yalnızlık insanlardan uzaklaşma anlamına gelmiyor her zaman. Tasavvuftaki halvet der encümen halinin yaşanmasını çağrıştıran bir durumla karşı karşıyayız: kalabalık içinde yalnız bulunmak! Kalabalık içindeyken bile hakikatle bağlantılı olmak! G. Bachelard böylesi yalnızlığın lambanın aydınlığında yakalanabileceğini düşünüyor: "Lambanın aydınlattığı masanın üzerine beyaz sayfanın yalnızlığı yayılırsa, yalnızlık büyür. Beyaz sayfa! Bu, aşılacak, ama hiç aşılamayan çöl! Her gece uyanıklığında beyaz kalan bu sayfa, hep yeniden başlayan bir yalnızlığın büyük işareti değil mi? Kendini sadece eğitmek değil, sadece düşünmek değil, yazmak da isteyen bir emekçininki olduğu zaman, ne yaman bir yalnızlık çullanır münzevinin üzerine! O zaman beyaz sayfa bir hiçlik, acılı bir hiçlik, yazının hiçliği olur." (*Bir Kandilin Alevi*, çev: Fahrettin Arslan, YediGece Y. s. 88).

Bachelard'ın bahsettiği lâmba yalnızlığını bu günün insanı tahayyül etmekte acze düşebilir. Ama bizim ilk gençliğimizde, bu lâmbalar ve dolayısıyla onların neşrettiği yalnızlık hâlâ geçerliydi. O uzak Anadolu kentinde, gecenin bir saatinden sonra (saat ondan başlayarak) elektrikler kesilir; kent tümüyle uykuya dalardı. Ama benim için o saatten sonra yeni bir mesai saati açılmış olurdu. Gaz lâmbasının aydınlığında, üstelik bir çalışma masasından mahrum bulunarak kendi okumalarıma dalardım. Dosto'nun romanlarındaki mum ışıkları sanıyorum lâmbaya göre daha nostaljik bir hava estiriyor. Ama Tolstoy'da, artık yalnızca mumun ve lâmbanın aydınlığını göremiyoruz: onun romanları aristokrat çevrenin işareti olarak şamdanlarla aydınlatılan salonlara açılıyor. Dosto'nunki gibi mumla aydınlatılan tavan aralarına değil...

Burada benim üzerinde durmak istediğim husus, mum veya lâmba veya şamdan veya ampul meselesi değil, yazmanın talep ettiği yalnızlığın somut ortamının lâmba ışığında gerçekleşmesidir. Mumun veya lâmbanın ışığı, kendi dar küreleri içinde yazarı dış dünyadan nerdeyse yalıtırlar ve onun, deyim yerindeyse kör bir yalnızlık içinde kalmasını sağlarlar. İşte o zaman yazar "yazarak her şeye yeniden başlamak" iştiyakıyla yanmaya başlar.

Böyle durumlarda “varlığın yalnızlığında yazmak için, bilinç serüvenlerine, yalnızlık serüvenlerine gerek vardır” (age, s. 89).

Biz kendi yazarlık serüvenimizde mumun ve lâmbanın getirdiği yalnızlığı, en azından şimdi bahsedilen nostalji türünde, hiç yaşamadık. Onun yerine kahveler veya çay bahçeleri ziyaret yerlerimiz oldu. Eyüp’ün Bostan İskelesi’ndeki çay bahçesi (şimdi yerinde mi?) bizim başlıca uğrak yerlerimizden biriydi. Hemen bitişikteki Hüsrev Paşa Kütüphanesi, bana göre, o mıntıkaya ayrıca entelektüel bir hava vermeyi başarırdı. Ayrıca Küllük’ün yerine geçtiğini düşündüğümüz Marmara Kıraathanesi ile Kapalıçarşı’daki Şark Kahvesi, bu uğrak yerlerim arasındaydı. Oralara “kapandığımda” saatlerce kalabilirdim. Sabahtan akşama kadar oralarda kaldığım olmuştur. Uzun bir aradan sonra, yeniden öykü yazmaya başlayıp ilk öykümü Bostan İskelesi’ndeki çay bahçesinde akşam vaktine kadar çalışıp bitirdiğimde, gözlerim yorulmuştu ve sulanıyordu. Gene de, o saatte Eyüp’ten kalkıp Suadiye’de oturan Cahit’i (Zarifoğlu) görmek için üşenmemiş, gitmiştim!

Bizim yalnızlıklarımız kahvehanelerde veya çay bahçelerinde yaşandı. Orada oturup bir yazımı, bir öykümü bitirdiğimde, bitişikteki masalarda kim bilir kimlerin kaç kez oturup kalktığını ayrımsamazdım bile. Garsonların kaç sefer servis yapmış olduğunu ancak hesabı öderken bilmiş olurduk! Mumun ve lâmbanın hâsıl ettiği yalnızlığın ortadan kalkmasından sonra şimdi sanıyorum kıraathanelerin ve çay bahçelerinin yalnızlığı da ortadan kalkıyor. Onun yerine belki bilgisayarın getirdiği yeni bir tür yalnızlık geliyor. Ama acaba bu yalnızlık, o yalnızlık mıdır? Ve bu yalnızlıkta, o yalnızlığın insancıllığı ne kadar vardır? Daha da kötüsü, acaba bilgisayar yalnızlığı bile bir gün hasretle mi anılacaktır?

Yazı ve Boşluk

Hiç bir yazı, anlattığı şeyi (o şey her ne ise: bir insan, bir doğa parçası, bir fikir..) çevresinde boşluk bırakmadan anlatmayı başaramaz. Ne denli ayrıntıya inilmiş olursa olsun, yazının bilip isteyerek veya farkında olmayarak bıraktığı boşluklar bulunur. Yazının tadı da, belki bırakılmış olan boşlukların, okuyucu tarafından doldurulması, okuyucunun hayat tecrübesiyle, onun birikimiyle doğrudan ilintilidir. Okuyucu bırakılmış olan boşluğu, ancak kendi deneyiminin ve birikiminin ölçüsünde doldurmaya (bu demektir ki, o yazıyı yorumlamaya) kadir olabilir.

Ama yazıda bırakılmış olan boşluk nedir? Nasıl bir şeydir? Bir porte üzerinde birbirini izleyen notalar arasında kesin boşlukların bulunduğunu herkes "görür." Ama o notalar bir enstrümanla seslendirilmeye çıkıldığında notalar arasında boşlukların bulunmadığını, notalarca temsil edilen seslerin kesiksiz olarak birbirini izlediğini işiterek fark ederiz. Boşluk, ancak, notalar arasında kasıtlı olarak yerleştirilmiş bulunan "es"lerle ortaya konulur. Ne var ki, bu eslerin de, aslında terennüm edilen seslerin ayrılmaz parçası olarak bir işlev yüklenmiş olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Çünkü sesin susmuş olmasına rağmen müziğin kesilmediğini, fakat devam ettiğini biliriz. Oradaki susmanın müziğin ayrılmaz parçası olduğunu fark etmeyen, olsa olsa müzikten anlamayan dinleyici olur. Nitekim o susların geçtiği sırada müziğin halen devam ettiğini fark etmeyen acemi dinleyicilerin, bazı konserlerde alkış tutmaya başladıkları rastlanmayan olaylardan değildir.

Aynı türden boşluğun resimde de varbulunduğunu tespit edebiliriz. Bir resimdeki figürü çevresinden ayıran bir boşluk bulunur. Veya renklerin arasında duran boşluklar vardır. Ama resme bütünüyle bakıldığında, tuvaldeki kompozisyonu bütün olarak ve değinilen boşlukları fark etmeden görürüz. Tıpkı doğada gördüğümüz görüntüler gibi: bir ağaç topraktan ayrılmıştır; yaprak gökyüzünden ayrılmıştır; toprakta gezinen hayvan topraktan ayrıdır; bir kaya parçası sudan ayrı durur vb. Ancak biz, bütün bu münferit figürlerin tümünü birbirini tamamlayan bir kompozisyonun bölünme kabul etmez parçaları halinde görür, algılar ve kavrarız.

Yazı da (şiir, öykü, piyes vb.) yalnızca kelimelere dökülmüş olan unsurların münferit parçaları olarak değil ve fakat yazıya geçirilmemiş olan unsurlarıyla birlikte bir bütün olarak algılanıp kavranır. Okuyucu ne denli

zengin bir bilgi ve tecrübe birikimine sahipse onun okuduğu yazıyı kavrama gücü de o oranda genişlemiş, zenginleşmiş olur. Bu durumun en kaba örneğini tamamlanmamış bir cümledeki üç nokta bitirişiyle verebiliriz. Bu anlamda, fakat yazının tümünde görünmeyen biçimde üç noktalara yer verilir. İşte oraların nasıl tamamlanacağı okuyucunun ferasetiyle belirlenir. Aslında, bu anlamda içinde boşluk barındırmayan bir yazı çiğ ve yavan durur: okuyucuya hiç düşünme ve hayal kapısı açmadığı için; okuyucu yerine yazarın kendisinin araya girmesine yol verdiği için... Oysa bir yazı, okuyucunun yorum çeşitlemesine imkân tanıdığı ölçüde zenginleşmiş, çoğalmış, süreklilik kazanmış olur.

Yazı Hayatla Aramızı mı Açıyor?

“Ben ancak olanı yansıtırım, ben ancak olanı yazarım” iddiasında olan biri acaba gerçekten yazısıyla olanı mı yansıtır ve bunun gerçekleştirilmesi mümkün müdür? Böyle bir soruyla karşılaştığımızda, açıklığa kavuşabilmek için önümüze bir başka soruyu koymamız gerekiyor: öyleyse gerçeklik dediğimiz şey (kavram) neyi ifade ediyor? Gerçek deyince neyi anlıyoruz?

“Dış kabuk en içteki özdür; görünen neyse gerçeklik odur. Sen kendin gerçeksin.” (Crispin Sartwell, *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*, s.14), demekle iş bitiyor mu? Görünen neyse gerçeklik odur diyerek gerçekle görünen arasında özdeşlik kurduğumuzda iş bitiyor mu? Öyleyse izlenimciler niçin gerçeği saptırıyor diye kınanıyordu? Onlar, renkleri “olduğu gibi” değil, fakat kendilerine nasıl görünüyorsa öyle yansıtıyordu. Böylece de, öznel olarak gerçekçi olanın ta kendileriydiler. İzlenimciler bir yana, idealistler bile, gerçeği tanımlamalarında görünen gerçeğin aslının farklı bir şey olduğunu ileri sürerken, farklı bir bağlamda izlenimcilerle aynı ortak noktada buluşmuş olmuyorlar mıydı?

Sartwell, biraz sonra şöyle konuşuyor: “Ben olana açığım: Bir ağaç gördüğümde, dallarını göze daha hoş gelen bir biçimde yeniden tasarlamam; ağacın sunduğu kendine has biçim ne ise onu kabul etmeye hazırım. Dünyanın kavramlardan örülmesi dünyanın dehşetli oradalığı üzerine çekilmiş ince bir astardır.” (s. 55). Acaba dön dolaş aynı noktaya gelmiyor muyuz? Şu alışılmış itiraz hemen akla geliyor: kavramlardan kaçarken bile bu kez başka kavramlara sığınıyoruz. Böylece kavramların meydana getirdiği “astar”dan kaçmak hiç bir zaman imkân dâhilinde görünmüyor. Sanıyorum Jaspers de aynı şeyi söylüyordu: bizi çepeçevre kuşatan bir dünya var, bu, dil’in dünyasıdır ve ondan kaçmamız mümkün değildir! Çünkü ondan kaçmak üzere başvurulan her araç, bizi zihinsel bir çabaya itecekse, bu çaba, eninde sonunda dilin içinde yer almak zorunda bulunur.

Öyleyse yüceltilmiş şeyleri dile getirirken veya bazı şeyleri yüceltmeye çalışırken gerçeklerden uzaklaştığımız kabul ediliyorsa; hayatın pisliklerini ve iğrenilecek yanlarını dile getirirken de o ölçüde gerçeklerden uzaklaştığımız kabul edilmelidir. Yüce olanın yüce olarak kabul edilmesinin

gerçeğe nispeti her ne ise; çirkin, kaba ve iğrenilesi olanın dile getirilmesi halindeki gerçeklik nispeti de o olmalıdır.

Tamam, yazının, hayatla aramızı açtığını kabul ediyorum. Çünkü kavramların önümüze serdiği dünya, bizim içinde yaşadığımız dünya ile aramıza bir astar seriyor. Böylece dünyanın dehşetli oradalığı ile doğrudan bir temas kurma imkânım elimden alınıyor. Ama bunun tersi de aynı ölçüde doğru değil mi? Bu kavramları kullanmadığım takdirde, insan olarak benim dünya ile kurduğum temasın bir hayvanın temasından farkı kalır mı? İnsan olarak benim dünya ile temas kurmamı (onu anlayabilmemi) sağlayan araç kelimeden başka ne olabilir? Kelimelerle kurduğum böylesi bir bağlantının eksiği ve yanlışı varsa, onu düzeltmenin, düzeltiyi bir daha düzeltmenin, kelimelere bir daha başvurmaktan başka bir yolu var mıdır?

Yazı: Meçhule Riayet

Necip Fazıl Kısakürek de yazıda planın, tasarının yürümeyeceği görüşünde: “Çok defa bir romancı bir eserine girerken, hatta bir şair şiirine başlarken kelimeler onu takar peşine ve götürür götüreceği yere... Ne mevzu, ne plan kalır. İnsanlar hiç bir zaman mevzularına tam hâkim olamaz. Ben bir saniye sonra kullanacağım cümlenin bir kelimesini şimdiden size söyleyebilir miyim? Meçhule büyük riayet lazımdır.”

İyice belli oluyor ki, çoğu yazar, yazısını çağrışımlarının ardına düşerek tamamlıyor. Ama ben gene de, bütün bu iddiada olan yazarların dağınık ve sınırları pek iyi belirlenmemiş de olsa, belli bir taslakla, belli bir konu üzerinde iyi kötü yoğunlaşarak yazmaya başladıklarına kaniyim. Yazma esnasında daha önce öngörülmemiş bir kelimenin veya bir fikrin ortaya çıkması mümkündür. İşte o anda, yazar, kendini bu yeni fikrin mecrasına bırakıyorsa veya o anda zuhur etmiş olan kelimenin çağrışımıyla ilk tasarısını ihlal ediyorsa ve buradan, önceden tasarlanmamış olan yeni bir yazının yolu açılıyorsa; bu durumun olsa olsa ilk tasarının değiştirilmesi ve yeni bir tasarının uygulamaya konulması olduğunu söyleyebiliriz: elimizde, başlangıçta bir tasarı vardı, onu uygularken değiştirdik!

Ama bu durum, yazının tasarısız olarak başladığı anlamını taşımaz. Bazılarının: “Kafamda hiç bir düşünce yokken beyaz kâğıdın karşısına geçtim ve şimdi gördüğünüz şu yazıyı çıkardım” dediğini işitmişizdir. Ama burada unutulan ya da göz ardı edilen husus şudur: gerçekten boş bir zihinle o yazıya başlanmıştır, ama boş kâğıdın üzerine çiziktirilen kelimelerle, aslında yazılacak yazının eskizi de ortaya çıkartılmış olmaktadır. İlk taslaktan (tasarıdan) tamamıyla vazgeçiliyorsa, şimdi söylediğimiz gibi, aslında yeni bir tasarıya yol veriliyor demek olur. Bu da, ilk taslağın sağlıklı oluşturulmadığı anlamına gelir.

Dostoyevski, bir mektubunda “romanının tamamlandığını, sadece yazmasının kaldığını” söylüyordu. Demek ki, tasarlayarak ve tasarısını uygulayarak yazıyordu. Tasarlanmadan ve tümüyle çağrışımlara kapılarak yazıldığı söylenen bir şiir, bir öykü veya herhangi bir yazı bile, aslında gizli bir tasarının (bir ön hazırlığın) ürünü olarak ortaya çıkıyor.

Necip Fazıl’ın vurguladığı: “Bir saniye sonra kullanacağım cümlenin bir kelimesini şimdiden size söyleyebilir miyim?” ifadesi, bence, yazının temeldeki taslağı ile ilgili görünmüyor. O cümlenin hangi kelimelerle bir

ifade kalıbına kavuşacağı her zaman belli olmayabilir. Ama bu, o yazının konusunun ve o konuda neler söyleneceğinin bütünüyle meçhul bulunduğu anlamına da gelmez. Necip Fazıl’a izafeten anlatılan bir anekdot var. Üstat bir gün, aç kalmışken, bir pastanede, gazetesine yetiştirmesi gereken yazısını da yazmaya çalışıyor. Önündeki kâğıda yazının başlığını yazmış: “Açlık”! Tam o sırada bir arkadaşı çıkageliyor ve üstadı yemeğe davet ediyor. Üstat davete icabet ediyor. Yemekten sonra yazısını yazmak üzere kâğıdını önüne koyduğunda, yazmakta zorlanıyor ve: “Bütün açlık ilhamımı mahvettin!” diye arkadaşına serzenişte bulunuyor. İmdi, burada söz konusu olan açlığa dair ilhamın veya fikrin mahvolması değildir söz konusu olan; burada, üstadın başlangıçta hazırladığı fikrî ortam kesintiye uğradı, henüz biçim almamış olan tasarı mahvedilmiş oldu. Bu demektir ki, tasarı, zaten henüz tasarı haline gelmeden, biçim almadan yok olmuş oldu. O tasarı, tam tasarı haline gelmiş olsaydı, icra edilmekte zorlanılmaz ve o yazı yazılıp bitirilmiş olurdu.

Yazı: Gerçeğin İmgeye Dönüştürülmesi

Sartre'ın, Camus'nün *Yabancı*'sı üzerine yazdığı bir eleştiriden bir imge hatırlıyorum. Uzun yıllar önce okuduğum o yazıda o imgenin nasıl kullanılmış olduğunu şimdi, şu satırları yazarken tam çıkartamıyorum. O yazıyı yeniden okusam, korkarım şimdi bu yazının konusu ortadan kalkar. Yabancı'nın kahramanı M. Mersault ile camdan bir telefon kulübesi arasında bir ilişki kuruyordu Sartre o yazısında. M. Mersault bir telefon kulübesine kapatılmış da, dünyayı sanki o kulübeden seyreden birisi konumunda farz ediliyordu. Bu durumda önemli olan, M. Mersault'nun, içinde yer aldığı konumda, dünyanın yalnızca bir seyircisi konumunda bırakılmış olması oluyor. M. Mersault, dış dünyanın hareketlerini izliyor, fakat bu hareketlerin anlamına nüfuz etmekten mahrum bulunuyordu. Aynı duruma tersinden bakıldığında, biz de, telefon kulübesinde konuşan birinin, el kol hareketlerini, mimiklerini izleyebiliriz, fakat onun sesini işitmiyorsak salt bu hareketlere bakarak o kişinin ne dediğini tam çıkartamayız. Çünkü bu hareketlerden bir anlam çıkartabilmemiz için onların hangi bağlamda kullanıldığını da bilmemiz gerekir. Aynı durumu, televizyonda izlemekte olduğumuz görüntüleri (bu bir film olabilir, bir haber spikeri olabilir veya herhangi bir program olabilir), televizyonun sesini kapatarak tekrarlayabiliriz. Eğer bu görüntüleri video banda alma imkânımız varsa, bir kere sessiz olarak seyredip seyrettiğimize bir anlam vermeye çalışarak, ikincisinde de aynı görüntüleri sesli olarak seyrederek, aradaki farkı görmemiz mümkündür.

M. Mersault, seyrettiği dünyaya sempatik bakmaz. Seyrettiği olaylar onun üzerinde hiç bir etki bırakmaz. O olaylarla ya da o kişilerle hiç bir duygusal ilişkisi bulunmaz onun. O, yalnızca seyreder, bir anlam ya da bir anlamsızlık varsa, bu anlamın da, anlamsızlığın da hepsi, görüntü olarak zuhur eden şey her ne ise, onun içinde mündemiçtir. Bu demektir ki, önümüzde yalnızca boş bir alan, dahası alan da sayılmayan bir boşluk durur. M. Mersault, kendi anlamsız boşluğunda yüzerken bir sürü ilişkilerin ortasında durur elbette. Bir sürü şeyler yapar veya yapmaktan kaçınır. Ve durup dururken bir cinayet işler, tanımadığı birini öldürür. Sebebi sorulduğunda, ancak, o sırada güneş olduğunu ve gözlerinin kamaştığını ileri sürer. Aklına gelebilen "en makul açıklama" ancak böyle bir şeydir.

Çünkü öldürdüğü adamla arasında hiç bir ilişki ve hiç bir cinayet sebebi yoktur.

İmdi, bütün bunların, bir yazının içerdiği “anlam”la bir ilintisi bulunup bulunmadığını düşünüyorum. Bir yazı ne denli ayrıntılı ve kapsayıcı olursa olsun, onda eksik bırakılmış bir şey (bir görüntü veya bir ses eksikliği) yok mudur? Böyle olunca, her bir yazı kendiliğinden bir imgeye dönüşmüş olmaz mı? Bir imge de, ancak, o imgeye yaklaşan kişinin kültürel birikimi oranında kendini okumaya açmaz mı? Ben, böyle olabileceğini düşünüyorum.

Yazılabilen ve Yazılamayan

Yazar neyi yazabilir ve neyi yazamaz? Hayır, soruyu hukuk ve yasa bağlamında öne sürmüyorum. Bir yazarın yazmaya muktedir olduğu ve muktedir olamadığı bağlamında bir yere koymak istiyorum. Yazar, yazamayacağı bir şeyi yazdığında ortaya çıkan ürün ne menem bir anlam ifade eder? Yazılamayacak bir "şey" yazıldığında ortaya çıkan çiğliğin, hamlığın telafisi mümkün olabilir mi? Yoksa o ürün o çiğliğe ve hamlığa yazgılı mı kalır?

Eğer başka her tür işte olduğu gibi yazarlığı da bir istidat meselesi olarak alıyorsak, yazılabilecek olan şey, ancak o istidadın birikiminden fışkırabilecek bir nitelik taşıyabilecektir diyebiliriz. Bir birikimin sınırları aynı zamanda yazarın yazabileceği şeyi de belirleyen bir norm (veya aynı zamanda bir form) oluşturuyor.

Sartre "yazmak bir sipariş işidir" diyordu. Yeter ki, işveren devlet olmasın! Bu ifadeyi bu gün işverenin resmî ideoloji olmaması gerektiği doğrultusunda anlayabiliriz. Peki, geriye ne kalıyor? Elbette ya herkes, ya her birimiz, bağlı bulunulan politik çevre, bir özel durum iş yüklüyor yazara.

Ne var ki, gene de, yazarın, kendisine yüklenen (ya da sipariş edilen) her işi kabul etmek gibi bir zorunluluk veya yükümlülük altında bulunduğunu kabul etmemek gerekiyor. Yazar, verilen siparişi ancak kendi birikiminin üstesinden gelebileceği (cevap verebileceği) kadarıyla kabul edebilir.

İmdi buradan farklı bir bağlamda yazarın kendini tanıması gerektiği yolunda bir sonuca varmamızın yolu açılıyor. Hangi siparişi kabul etmesi, hangilerini geri çevirmesi gerektiğine karar verebilmesi için yazarın kendini, kendi birikimini bilmesi gerekir. Bu durum da onun kendine karşı dürüst kalmasını sonuçlar.

Kendi düşüncelerini yaşamak, kendi düşüncelerini yazmak hiç bir zaman kolay olmamıştır. Aynı şekilde kendine karşı dürüst davranmak ve dürüst kalmak da.. Yazının bir sipariş olduğunun söylenmesi, asla, parayı verenin yazarın düdüğünü öttürebileceği anlamına çekilmemeli. Böyle yapanların olduğu biliniyor ve onlar her zaman ortalarda görünebilirler. Üstelik yapıp ettiklerini (yazılarını), yazının zaten bir sipariş işi olduğu gerekçesinin ve mazeretinin arkasına gizlemek de isteyebilirler. Ama her

şeye rağmen öylelerinde bir vicdan bakiyesi kalmışsa, oraya müracaatla davranışlarının ne ölçüde dürüst olduğunu danışabilirler.

Kimin sustuğu, kimin susturulduğu, kimin susmak zorunda bırakıldığı, bütün bunlar, bir kısmı yazarın sorumluluk alanı içinde gelişen, bir kısmı onu aşan durumlarla ilgili olabilir. Bazen bunların cevabını kısa vadede almak mümkün de olmayabilir. Ama zaman her şeyi, yazarın sorumluluğunu, onun istidadı istikametinde gelişmiş birikimini ve bu birikimin nasıl kullanıldığı veya kullanılmadığını ortaya çıkartmak üzere çarklarını işletip durur. Baskıcılar da, baskı altında tutulanlar da o gün belli olur.

Susan Yazar

Aslına bakarsan susan yazar olur mu? Hem yazar olmak, hem susuyor olmak nasıl bağdaşır?

Susacaksa niçin yazıyor ve ne yazıyor?

Böyle susmak olur mu?

Eğer bunun adı susmak değil, kaçmaktır denirse, o zaman biz de, demek ki, yazar, kaçarak da bir şeyi anlatmanın üstesinden gelebilirmiş deriz. Değil mi ki, onun yazdıklarından ve yazmadıklarından anlam çıkartmak mümkün oluyor.

Şimdi yazar denilince çoğunlukla gazete yazarı akla geldiğinden ve gazete yazarının da aktüele bağlı kalması gerektiği düşünüldüğünden, "yazar"ın ille de aktüel üzerinde "kalem oynatması" bekleniyor. Oysa gazetede her yazan gazeteci değildir, gazetecilik ayrı bir iştir. Her gazetecinin de yazar olması gerekmez. Çünkü bilinen ve geleneksel anlamıyla "yazar" denilen kişinin edip olması gerektiği düşünülür ve edebî ürünler ibda etme yolunda çaba göstermesi beklenir. Oysa gazetecinin işi bu değildir. Gazetecinin işi, haberleri, haberlerle ilgili yorumunu yazı marifetiyle başkalarına aktarmaktan ibarettir. Eğer yazar denilen kişiyi yalnızca bu dar anlamıyla kabul ediyorsak, bu durumda, onun susan bir "gazeteci" olması reddedilmelidir. Yazar, ancak böyle bir bağlam içine, yani yalnızca gazeteci olarak düşünüldüğü takdirde onun susması tecviz edilemez. Eğer böyle bir durumda ortalıkta bir sükûnet gözleniyorsa, bu sükûnetin farklı bir anlama delalet ettiğini bilmemiz gerekiyor.

Edebiyat yazarının işiyse, her hâlükârda dolayıma başvurmaktır. Onun doğrudan anlattığı sanılan şey bile aslında bir dolayımın ürünüdür. İşte orada, söylenenler kadar söylenmeyenler de anlam taşır. Söylenenlerin anlamından söylenmeyenlerin anlamına ulaşılabildiği gibi, söylenmeyenlerden hareket edilerek söylenenlerin anlamlarına da ulaşılabilir. Bu durum, aslında, bizatihi yazının bir sanat olma ırasından doğar. Bir tabloda kullanılan renkler olduğu gibi, kullanılmayan renkler ve kullanılan figürler olduğu gibi kullanılmayan figürler de bulunur ve hem kullanılanlardan, hem kullanılmayanlardan anlamlar çıkartılır.

Aslında ben, insanın işin içine girdiği bir yerde, düz, dolayımsız bir anlamın bulunabileceğine kani değilim. Eğer işin içinde insan kafası yer almışsa, orada bir örtü vardır. Örtüler kaldırıldıkça onların her birinin

altında yeni bir örtü keşfedilir ve bu ilânihaye devam eder. Böylece bir yazarın sustuğu zamanda bile konuşmakta olduğu ve tam tersi, konuşurken bile susmakta olduğu anlaşılabilir hale gelir.

Yaşamak, Tanımak, Yazmak

Yaşamayı yazmanın karşısına koyarak kendini “yazmak mı, yaşamak mı?” ikileminin açmazına düşürenler var. Ben, konuyu, bu bağlamın dışında tutuyorum. Yaşamayı, tanıma hususunda yalnızca bir yöntem, yöntemlerden bir yöntem olarak algılıyorum.

Kimilerine bakılırsa, yazı, ancak yaşanmış olanı aktarabildiği ölçüde başarılı olma şansını elde eder. Bu yaşantının sınırı belli değil elbet, iç yaşantı da olabilir, dış yaşantı da... Yeter ki, yazarın yazdığı yaşamış olduğu olsun! Kimileri bu durumu öylesine abartır ki, yazar olarak kendisiyle kahramanını karıştırmaya başlar (!). Ya kendisini kahramanının yerine geçmiş sanır veya kahramanının kendisi haline gelmiş olduğunu düşünür. Ve böyle bir “yaşantı”dan bir roman çıkartmaya teşebbüs eder ve iyi romanın (veya şiirin) ancak böyle bir yaşantı sonunda elde edilebileceğini düşünür.

Aslında, burada, öyle sanıyorum ki, yaşama ile tanıma da birbirine karıştırılmaktadır. Bir şey (bir konu) yaşanarak da tanınabilir; bu, tanıma yöntemlerinden biridir. Ama tanımanın tek yöntemi değildir. Tanıma bir zihinsel süreç ürünü olduğu için, insan bu sürecin akışına yalnızca yaşayarak girme zorunluluğuyla karşı karşıya bulunmaz. Yaşama dışında başka faktörler kullanarak da insan konusuna yaklaşabilir ve onu tanıyabilir. Durum, aynıyla hekimin bir hastalığı tanıması türünde bir olaydır. Hekimin, tanıdığı (teşhisini koyabildiği) bir hastalığı kendisinin önceden yaşamış olması gerekmez.

Düşünün şimdi: Faulkner, *Ses ve Öfke* romanının kahramanlarından biri olan aptal Benjamin’i nasıl yaşayabilirdi? Onun yaptığı, kahramanının ruh halini yaşamak değil, fakat onu tanımaktır. Okuyucusuna aktarmak istediği ve aktardığı da, tanıdığı bu karakterin yaşantısıdır. Benjamin, elini ateşe uzattığında, elinin yandığını bile dile getiremez, o yalnızca elini ateşe uzattıktan sonra elini geri çektiğini söyler. O, kendi halinin farkında değildir.

Başka bir yerde gene değinmiştim: Flaubert’in “Madame Bovary benim” biçimindeki deyişini, ancak, onu kendim kadar tanıyorum diye anlayabiliriz. Yoksa ben onun yaşadıklarını yaşadım, biçimindeki bir yorumun bence geçerliği yoktur. İnsanın, intihar etmiş birinin ruh halini tanıması mümkündür, fakat bunu tanımak için intihar etmesi gerekmez.

Nitekim Madame Bovary intihar etmiştir, ama o karakteri bize aktaran yazarın yaşantısında böyle bir tecrübe tahayyül etmek muhal olur.

Yazarın çapı yaşadıklarıyla değil, fakat anlattıklarını tanıyıp tanımamasıyla, nazarının nüfuzuyla ortaya çıkar diyorum.

Yazı Sabitleştirmeye Karşı

Yazarak bir şeyi sabitleştirmiş mi oluyoruz? Nedir o sabitleştirilen şey?

Gerçekten ortada sabitleştirilmiş bir şey varsa, o şey nedir? Eğer o şey sabitleştirilmiş ise, niçin farklı zamanlarda ya da farklı kişiler tarafından gerçekleştirilen okumalarda o aynı sabit şey yakalanamıyor? Eğer o aynı sabit şey yakalanamıyorsa sabitleştirilmiş olan bir şeyden nasıl bahsedebiliriz?

"Yazı"nın sabitleştirmeye güç yetirebildiği tek şey, sanıyorum, onun tutanak olarak işlev gördüğü yere tekabül ediyor. Yalnızca mahkeme tutanaklarında (zabıt) yazı söylenen şeyi olduğu gibi tutmaya (zapt etmeye) yarıyor. Orada, söylenenler, ne bir eksiği, ne bir fazlasıyla yer alıyor: her ne söylenmişse, söylendiği gibi zapt ediliyor. Yazının oradaki işlevi tam da budur: orada imgelere, mecaza yer bırakılmaz. Şayet imgesel ya da mecazî bir ifadeyle karşılaşılırsa, ifade sahibinden bu söylediği şeyle ne kastettiğini açıklaması istenir. Şimdi bu söylediklerimizle, elbette, mahkeme tutanaklarının her zaman aynı biçimde okunabildiğini, her okuyanın ondan aynı anlamı çıkarttığını ileri sürmek istemiyoruz. Yani duruma okur açısından (burada yargılamayla ilgili kişiler: yargıç, savcı, sanık, tanık vb) bakmıyoruz. Yazının, tutanak işlevi gördüğü anda, ondan imgesel ve simgesel anlamların dışlandığını söylemek istiyoruz. Tıpkı vesikalık bir fotoğrafın tespit edip önümüze getirdiği görüntü türünden bir olgu... Fotoğrafçının amacı, görüntülediği nesneyi aslına en sadık biçimde seyircisine yansıtmaktan ibarettir.

Ama yazı (ya da fotoğraf), yalnızca tutanak işlevinden ibaret bırakılmak istenmediğinde, onunla okura ya da seyirciye, sanatçının içinde taşıdığı bir anlamın aktarılması söz konusu edildiğinde, kâğıt üstüne dizilmiş kelimeler olsun, fotoğrafçının kart üstünde tespit ettiği görüntüler olsun, bire bir bir okumayı reddeder: zamandan zamana farklı okumaların imkânı açık tutulduğu gibi, kişiden kişiye okumalara da açık duran bir imkân söz konusu olur.

Elimizdeki metin yüzyıllardır kuşkusuz hep aynı metin olarak duruyor. Yazar o metinde, kelimeleriyle "sabitleştirdiği" bir anlamı vurguluyor. Kelimeler hep aynı kelimeler olarak kalıyor, ama farklı zamanların okurları, yazarın aktarmak istediği anlamı farklı biçimlerde algılıyor. Öyleyse bir yazıda sabitleştirilmiş olan şey nedir? Bunun "anlam" olmadığı veya en

azından belli bir anlam olmadığı belli oluyor. Anlam sabitleştirilemeyince, bir yazıda, sabitleştirilebilecek başka bir şey bulmanın imkânı da ortadan kalkıyor, geriye sabitleştirilmiş olarak yazının kendisinden başka bir şey kalmıyor, o kadar.

Kısa Yazı

Yazının kısa olanını seviyorum. Lafı dolandırmadan anlatabilenini... Öyküde olsun, denemede olsun, kitapçı tezgâhlarında karıştırdığım kitaplarda ilk dikkat ettiğim şey ne kadar kısa olduğu.. Ne kadar kısaysa, sanki kandırması o kadar az olur; ne kadar kısaysa hedefine isabeti o kadar fazla olur, diye düşünüyorum. Ne kadar kısaysa yazarının ustalığını o kadar ortaya koyar. Ben de kısa yazmak istiyorum. Ama hayır, ustalığımı falan göstermek için değil, bunca yıllık yazı hayatımda kendimi usta saymadım, öyle görmedim, göstermek istemedim. Bilakis lafı çoğu kez uzattığım hissini yaşadım, yaşıyorum. Her yazı üstünde uzun uzun düşünmek zorunda kalışım belki de bu yüzden: neresinden başlayacağımı bilememekten... Ortaya ne çıkacağını merak ederek başladığım yazı azdır. Ben daha çok, ne yazacağımı bildikten sonra otururum yazmaya. Dostoyevski'nin o cümlesi gelir aklıma hep: kardeşine yazdığı bir mektupta, "romanım hazır, diyordu, bir yazması kaldı!" Oysa bir başka yazar, yazacağı şeyi önceden bilirse o şeyi artık yazamayacağını söylüyor (Duras).

Ama yazının yoğun olması ayrı mesele. O yoğunluğu da arıyorum. Bir uçurtma üstüne, penceremin daracık aralığından gelip geçtiğini görebildiğim insanların o anki yaşantıları ve oradan kalkarak onların hayatı üzerine oluşturulan kurgular üstüne temerküz eden bir yazının yoğunluğu ilgilendiriyor beni. O kısalık ve yoğunluk, sanki kendiliğinden bir metafor oluşturuyor. Çin öyküleri ve Çin denemeleri, o kısacıklıkları içinde oluşturdukları metaforla binlerce yıla direnip günümüze geldi diyorum. Lafı çoğaltmadan söylemek, o lafın içindeki anlamın çoğaltılmasına yol açıyor. Gerçek bir metafor hiç bir zaman ölmüyor. İnsanlar o metaforu kendi birikimlerine göre çoğaltıyorlar ve yaşatıyorlar. Bir şey söylüyormuş izlenimi verip de bir şey söylemeyen uzun yazı yerine, bir şey söylemiyormuş gibi durup söyleyeceği şeyi asırlarca tüketmeyen kısa yazı.. benim tercihim bu.

Eflatun Diyor ki...

Eflatun iyi yazmak ve kötü yazmak konusunu da tartışmış. Her zaman olduğu gibi, üstadı Sokrates'in ağzından soruyor: "İyi yazmak, kötü yazmak ne demektir?" Muhatabı Phaidros ile konuyu çeşitli veçheleriyle tartışıyor. Sokrates konuşmanın bir imtiyaz olduğunu söylüyor ve şu mitosu hatırlatıyor: "Şöyle bir mitos var: vaktiyle, daha Musalar doğmadan ağustos böcekleri insandı. Musa'lar doğup da yeryüzüne şakımayı getirince, şakımak o zamanın insanlarının bazılarının o kadar hoşuna gitti ki, bunlar türkü şarkı söylemekten yiyip içmeye vakit bulamaz oldular, hiç farkına varmadan bu yüzden ölüp gittiler. Ağustos böceği soyu işte bunlardan türedi. Ağustos böcekleri yiyip içmek ihtiyacını duymadan, doğdukları günden öldükleri güne kadar aç susuz şakımak ve Musa'lardan şu yeryüzünde kim neye saygı ve hayranlık gösterdiyse onu haber vermek imtiyazını aldılar." Böylece ağustos böcekleri raksı, aşkı, felsefeyi veya sanatı öğrenmek isteyenlere, öğrettiler. Veya durumu farklı biçimde ortaya koyarak şöyle de söyleyebiliriz: ağustos böceklerinin öğrettiği şeylerden herkes, kendi istidadının gerektirdiği bilgiyi veya sanatı öğrenmiş oldu. (*Phaidros*, MEB, İst. 1997, s. 79 vd.).

Demek ki, başlangıçta şakımanın varbulunmadığını öğreniyoruz bu mitostan. Musa'lar şakımayı öğretince, o tarihte insan olan ağustos böceklerinin hepsi değil, fakat bir kısmı (biz buna istidadı olanlar diyelim) öğreniyor. Ve şakımaya başlıyor.

Şakımayı, başlangıçta, yalnızca bir ritim ve melodi olarak kabul edebiliriz. Bunun da muhtevasız bir form olduğu düşünülebilir. Şakıma, muhtevasız bir ritim ve melodi olmakla birlikte, o ritmi ve melodiyi terennüm edenlerin ondan hoşlandıkları bellidir. O kadar hoşlanılmıştır ki, o ritim ve melodiden, yiyip içmek bile unutulmuş, ağustosböceği-insan, ölünceye kadar şakıyıp durmuştur. Şakımak, bir başına hayata bedel bir anlam kazanmıştır bu insan için.

Ama konuşmak (veya yazmak), şakıma gibi muhtevasız bir edim değildir. Onun bir muhtevası bulunmaktadır. İnsanlar bu muhteva ile öteki insanları etkilemeye çalışırlar. Mahkemelerde, davalarını kazanmaya teşebbüs ederler. Nitekim Sokrates, konuşmanın o bölümünün bir yerinde, şu mülahazaları ileri sürüyor: "Demek ki, çelişmeli konuşmanın biricik yeri mahkemeler ve devlet işlerinin görüşüldüğü alanlar değildir. İnsana öyle

geliyor ki, konuşmanın her türlüsüne tatbik olunabilecek tek bir sanat vardır ve bu sanat (gerçekten varsa!) insana, hatıra gelebilecek her durumda her şeyi her şeye benzetmek ve başka biri de bu benzetme işini aynı derecede yapabiliyorsa onun oyununu açığa vurmak yetkisini veriyor.” (age, s.87).

Buradan da, konuşmanın (yazmanın) muhtevasının doğruluk olduğu problemine ulaşıyoruz. Konuşmanın veya yazmanın iyi olabilmesi için, onun doğruyu söylemesi gerektiği sonucu ortaya çıkıyor. Ama acaba doğru nedir? Biz bir şeye demir veya gümüş denildiğinde aynı şeyi (nesneyi) anlarız, ama doğru veya iyi denildiğinde de aynı şeyi anlar mıyız? Aşk denildiğinde bu kavram üzerinde mutabakata varabilir miyiz? Eflatun, bunları da soru olarak önümüze koyuyor.

Zor Yazmak, Kolay Yazmak

Yıllar öncesinde, İ.Ü. Gazetecilik Enstitüsü'ndeki derslerimizden birine, yazı çeşitleri adını taşıyan bir derse gelen Burhan Felek, bir münasebetle: "Ben çok kolay yazarım, demişti, yazacak o kadar çok konu var ki, çoğu zaman hangisini tercih edeceğime karar vermekte zorlanırım." Felek'in dediği doğruydu, onun derste anlattıklarına bakarak da söylediklerinin doğruluğu kabul edilebilirdi. O, iki yıl aynı derse geldi ve iki yıl boyunca yalnızca bir tek cümle söyledi: "Doğru yazmak, iyi yazmak, güzel yazmak. Yazı önce doğru olacak, sonra iyi olacak, sonra da güzel. Doğru olmayan yazı, güzel de olsa, işe yaramaz." Evet, iki yıl boyunca onun ağzından tamı tamına bunları dinledik, fakat bu cümlenin içinin doldurulduğuna ve doğru yazının, iyi yazının ve güzel yazının ne anlama geldiğine ilişkin herhangi bir şey öğrenmemiz mümkün olmadı. Ama onun yerine Hindistan hatıraları ile Nasrettin Hoca fıkralarından bol bol nasibimizi aldık.

Kolay yazan, ama sireti de, sureti de asla Burhan Felek'e benzemeyen ikinci örneğim Zübeyir Yetik'tir. Akif İnan'la, bir defasında, *Milli Gazete*'de ziyaretine gittiğimiz Zübeyir Yetik: "Bana beş dakika müsaade edin, yazımı yazayım, sonra birlikte oluruz" dedi. Ben: "Sana tam beş dakika müsaade, dedim, beş dakikayı bir saniye geçerse buradan ayrılırız!" Zübeyir, odasına geçti ve hemen geri döndü, daktilonun şeridini değiştirmesi gerekiyormuş, dakikaları şerit değişiminden itibaren hesaba katmamızı istedi. "Peki" dedik. Ve kronometremizi, dediği andan itibaren çalıştırmaya başladık. Zübeyir, beş dakikanın dolmasına beş-on saniye kala, elinde bir daktilo sayfası yazılmış yazısıyla çıktı ve kâğıdı sallayarak: "İşte!" dedi. Ben bu manzaradan heyecanlandım, çünkü hiçbir zaman bu kadar kısa sürede, böyle bir yazı çıkartılabileceğini aklımın ucundan bile geçirmemiştim. Zübeyir: "Kolay, diyordu, bunlar gazete yazısı, gazete yazısı kolay yazılır." Daha sonra biz de günlük gazete yazısı yazmaya başladık. Ama hiçbir zaman, bu kolaylıkta Zübeyir'in ulaştığı başarıya ulaşmamız mümkün olmadı. Bundan sonra olacağa da benzemez. Zübeyir'den başka bir anı daha: Akif İnan'ın odasında Yunus Emre'den söz açılır. Nuri Pakdil, Erdem Bayazıt, Akif İnan ve Zübeyir, derler ki, hadi her birimiz yarım saat içinde Yunus üzerine bir yazı yazalım. Herkes bir odaya çekilir, yarım saat sonra yeniden Akif'in odasında buluşulacaktır. Yarım

saat sonra odaya döndüklerinde, yalnızca Zübeyir'in beş on sayfalık bir yazı ile geldiği görülür, ötekilerinin kâğıtları boştur!

Ben, zor yazanlar sınıfındayım. Konuyu belirlemem belli başlı bir zamanımı alır. Sonra onu nasıl işleyeceğime karar veririm. Bu arada notlar alırım. Yazının başı ve sonu, nasıl işleneceği, önceden aşağı yukarı belirlenmiş olur. Yazmaya başlayınca da, önceki tasarımdan kolay kolay vazgeçmem ve kendimi serbest çağrışımlara kaptırmam. Yazarken aklıma gelen farklı fikirler olursa, onları ayrıca not eder, uygun düşerse başka bir yazı içinde onları ele alırım. Konunun bol oluşu da benim için önem taşımaz. Çünkü ben kendime göre bazı sınırlamalar içinde devinirim. Asla el atamayacağım konular vardır. Belki o konular üstünde de söyleyecek fikirlerim bulunabilir, ama öyledir diye ben gene de o konuya yanaşmaktan sarfı nazar ederim. İmdi, herkesin konu bolluğu içinde yüzdüğü ülkemizin şu ortamında, ben kendime göre bir konu bulup işlemekte güçlük çekiyorum. Bazıları için uygun bir konjonktür oluşturmuş bulunan idam konusu, işte tam da bu sebepten dolayı benim için kaçınılacak bir sebep teşkil ediyor. Çünkü benim fikirlerimle, konjonktürün hâsıl ettiği ortamın talebi olan fikirlerin tesadüfen örtüşür gibi durduğu yerlerin olduğunu görüyorum ve bu görüş beni bu konudan uzak durmaya sevk ediyor. Bir de, kendini serbest çağrışımların akışına (ve bir bakıma kolaylığına) bırakmak istemeyen biriyle karşı karşıya bulunduğunuzu aklınıza getirirseniz, durumun vahameti daha da vuzuh kesbeder. Kolay yazamam ben, işim de kolay değil bu yüzden.

Mesaj

Ionesco'nun *Sandalyeler* adını taşıyan oyununda yaşlı bir karı kocanın evlerine gelecek olan bir konuğu beklemeleri anlatılır. Karı koca, bu konuğu hararetle bekler, konuğun gelmesi geciktikçe kaygılanırlar, gelip gelmeyeceğinden kuşkuya düşerler. Gelecek olan konuk onlara bir mesaj bırakacaktır. Bu mesajın içeriğini merak ederler. Konuğun gelmesine hazırlık olsun diye salona ilkin bir sandalye yerleştirirler. Konuğun gelmesi geciktikçe salondaki sandalye sayısı da artmaya başlar. O kadar ki, bir süre sonra bu sandalyeleri, salona, bir tiyatro salonunun düzenine göre yerleştirmek zorunda kalırlar. Ve bu arada birbirleriyle sohbet ederler. Beklenen konuk sonunda (evet, oyunun sonunda) çıkagelir. Geliş gerçekten görkemlidir. Konuk, kapkara bir harmaniye bürünmüştür. Nerdeyse bir yarasa görünümündedir. Yaşlı karı koca onu nereye oturtacaklarını şaşırırlar. Ama konuk, ne yaptığını bilen birinin kararlı tavrıyla ve emin adımlarla yürür, seyirciye dönük olarak yerleştirilmiş olan sandalyelerin en öndekinin üstüne çıkar. Ayakta bir süre seyirciyi seyreder. Bu sırada kolları iki yana açılmış olarak durmaktadır. Herkes, hem ev sahibi olarak yaşlı karı koca, hem seyirci olarak biz, onun getirdiği mesajı merakla bekleriz. Nihayet konuk mesajını iletmeye başlar: "Aaaauuğvv, uuuğğvvv, vvvıııwww.." şeklindeki sesler boşalır ağzından ve perde iner.

Acaba bu oyundaki mesaj sahibinin iletmek istediği mesaj neydi, nedir? Ne olabilir?

Karamazof Kardeşler'de de bir rüya sahnesi vardır. Dimitri, babasının öldürülmesinden sonra, kent dışında bir evde bir baskınla yakalanır ve babasını öldürmekle itham edilir. Müfettişlerin sorgulamaları esnasında, bir ara uyur ve bir rüya görür. Rüyasında, bir troyka ile Sibirya çöllerinde bir uçtan bir uca koşuştururken, kulağına ağlayan bebelerin sesi gelir. Arabacıya bu bebeklerin niçin ağladığını sorar. Katıksız bir mujik olan arabacı: "Bebekler ağlar beyim!" diye cevap verir. Ve Dimitri rüyasından uyanır.

Bazı eylemlerin mesajı kendinden ibarettir. Ama onun kendinden ibaret oluşu onun aynı zamanda bir metafor (istiare) olmasına engel teşkil etmez. İstanbul'un fethi esnasında karadan yürütülen gemilere böylesi bir metafor (anlam) yüklenmiştir. Yolcu uçağının savaş saldırısında kullanılmasında da aynı metafor değeri mündemiçtir. Sandalye'lerin sözcüsünün bu dünyaya

bıraktığı mesaj, tüketilemeyecek anlamları içeriyor. Dostoyevski'nin rüyada ağlayan bebekleri de öyle.. Bu bebeklerin ağlamasına bir anlam yüklemek üzere ağlayan bebeğin kim olduğunu öğrenmeye çalışmak abes olur. Veya denizde yüzmek için hazırlanmış bir geminin karada yürütülerek bir maksadın hâsıl edilmesindeki anlamı fark edebilmek için o geminin tonajını öğrenmeye çalışmak da abestir. Yolcu taşımak için imal edilmiş bir uçağın, içindeki yolcuyla birlikte savaş silahı olarak kullanılmasındaki mesaj ve o mesajın içerdiği anlam, şimdi konuştuğumuz bağlam içinde, failin ve yolcunun kimliğinden daha ötede yer alır. Dilsiz sözcünün, ağlayan bebeğin, karada yürüyen geminin, bomba olarak kullanılan yolcu uçağının adaletin yüzünü göstermeye çalışan bir simge olarak görüldüğünde, her zaman okumaya açık bir sayfa olduğu kabul edilebilir sanırım.

Saklı Olmak

Doğaya ancak boş bakışlarla bakıldığında onun, kendini bize “olduğu gibi” (nasılsa öyle) sunduğunu sanabiliriz. Doğa bizden hiçbir şeyini saklamadan kendini açıyor, ortaya koyuyor.. öyle mi? Peki neden onun ne olduğunu anlamayı bir türlü beceremiyoruz? Madem o, açıklığıyla karşımızda duruyor, neden onun ne olduğunu anlamakta zorlanıyoruz? Neden birimizin onda vehmettiği bir kuralı, bir yasayı, bir sırrı başkalarımız reddetmeye kalkışıyor? Neden birimiz, taşın düşmesini taşta bulunan düşme istidadı ile açıklamaya teşebbüs ederken, başka birimiz böyle bir şeyin olmadığını belirterek taşın arzın çekim gücüne boyun eğerek düştüğünü ileri sürebiliyor?

Aslına bakılırsa bir ressamın önümüze koyduğu resim, bir şairin kelimeleriyle oluşturduğu şiir, bir mimarî eser, bütün bunlar da, boş bakışlarla bakıldığında, kendilerinden ibaret ürünlermiş gibi görünüyorlar. Ancak biri (bir eleştirmeci, yerine göre baktığı şeyin arkasını görmeyi başarabilen bir bilim adamı) bu ürünlerin üstünde duran örtüyü bir ucundan çekiştirmeye başladığı anda, bu ürünün, hiç de kendinden ibaret olmadığını, göründüğü kadar sade ve basit bir nitelik taşımadığını ayrımsamaya başlıyoruz. O bir mısraın görünen anlamının ardında başka anlamların da bulunduğunu, bulunabileceğini duyumsuyoruz. Şairin özel ilgilerini öğrendikçe, o şiirin meydana getirildiği şartların özelliklerine nüfuz etmeye başladıkça, kelimelerin farklı bağlamlarda farklı anlamları tazammun ettiğini, edebileceğini gördükçe, o şiirin, hiç de tek ve basit bir katmandan ibaret olmadığı kavrayabiliyoruz.

Eleştirmeci denilen meslek erbabının işi de, zaten bu olmalı: üründe saklı kalmış anlamı ortaya çıkartmak! Bu anlam bazen, ürün sahibinin amaçlamadığı bir anlam bile olabilir. Dahası, ürün sahibi, kendi eserini bile, böyle bir eleştirmecinin açıklamasıyla anlayabilir. Çünkü o, bir anlamda, ortaya, yalnızca bir “doğa parçası” koymakla yetinmiştir. Ama o doğa parçasının bize yorumlanması gerekiyor. Biz, bir okur olarak, önümüzdeki eseri bir biçimde okuyoruz. Ama bizim bu okumamız, okumalardan ancak bir tanesidir. Onun, başka okumalarla tamamlanması gerekiyor. Tamamlanması.. ancak bu gerçekten tamamlanabilir mi? Yoksa, bir ürün, her yeni koşulda, yeni okumalara mı açılır? Kur’an gibi, iç içe anlam katmanlarıyla yüklenmiş olduğu önceden bilinen metinleri bir yana

bırakalım; insan elinden çıkmış ürünler bile, her defasında yeni okumalara ihtiyaç duyuruyor. Kendinde, yeni okumalara ihtiyaç duyurmayan bir eserle karşı karşıya bulunduğumuzu hissettiğimiz anda, eğer bizim şahsımızdan kaynaklanan bir kusurla malul bulunmuyorsak, o eserin yeniden okunmaya değmediğini, hatta okumaya değmediğini hemen söyleyebiliriz. Ama halis ürünler, asırlardır okunuyor ve her defasında ve her okuyucu indinde farklı boyutlarda okunuyor ve buna rağmen tükenmiyor ve tüketilemiyor. Çünkü eserin bünyesinde barındırdığı, sakladığı sırrın çözülebilmesi için gerekli olan anahtarın, herkesin elinde farklı bir şifresi bulunuyor.

Dinin Hayattaki Yeri Edebiyatı da Irgalıyor

Edebiyatın, kültür ve uygarlıkla korelasyon halinde bulunduğuna ilişkin köklü kanaatimi tekrarlamak istiyorum. Bu düşünce bence, nerdeyse bir mütearife değerindedir: kanıtlanmasına bile ihtiyaç duyulmayacak bir açık seçiklik taşır. Edebiyat, eğer bir toplumun içinde neşvünema buluyorsa, o edebiyatın o topluma değgin değerleri de içinde taşıyacağı, dahası o değerleri içselleştirmiş olarak dışa vuracağı bana, kendiliğinden bilinen bir şeymiş gibi görünüyor. Ancak bu durumun, kendi özgül değerlerini (geleneğini: kültürünü, uygarlığını) ret ve inkâr etmemiş toplumlar için geçerli olabileceği de belli olmalıdır.

Şimdiki Türk edebiyatı geçmiş bütün mazmunlarını yitirmiş, yeni mazmunlar oluşturmayı da henüz başaramamıştır. Çünkü mazmunların oluşması, yerleşik bir kültürel ortamın varlığını gerektirir. Bu kültürel ortamın ortak değerleri, ortak bir dili oluşturmuş bulunmalı ki, orada mazmunların oluşabilmesinin ortamı da meydana gelmiş olsun! Batı edebiyatı, şimdiki haliyle, ortak mazmunlarını çoktan oluşturmuş ve onu tarihinin hiç bir döneminde de yitirmeden günümüze kadar gelmiştir. Dünyada böyle bir talihten mahrum bulunan tek kültür (veya belki de kültürsüzlük) bizim ülkemizde yaşanmaktadır. Bildiğimiz kadarıyla hiç bir kültür, kendini geçmişinden böylesine yalıtmamıştır ve kendi geçmişine böylesine düşmanlık ve hınç beslememiştir.

Mazmunlarını yitirmiş olan bir kültürde, her şeyin yeniden tanımlanması ihtiyacıyla karşılaşılır. Eğer insanlar birbiriyle anlaşabilecekleri bir kültürel ortamda bulunmak istiyorlarsa, bu, zorunlu olarak böyle olur. Divan edebiyatı şairi, en çok cesaret gerektiren bir yaşantı biçimini bile, fazlaca yanlış anlamaya maruz kalmadan ifade etmenin üstesinden gelebiliyordu. Çünkü o geleneğin mazmunları, yanlış anlaşılmayı veya zor anlaşılmayı asgari düzeye indirgiyordu. Oysa bu günün telakki tarzına göre, o günün şiirini anlamaya teşebbüs eden birisi, ya hiç anlaşılmayan bir metinle veya yanlış anlaşılan bir metinle karşı karşıya kalır.

Böylece, geleneğin, bir edebiyat ortamının oluşmasındaki ve sürdürülmesindeki payını işaretlemiş oluyoruz. 70'li, 80'li yıllarda, sağcıların edebiyat meydana getiremeyeceğine ilişkin ve solcular arasında rağbet bulmuş bir telakki tarzı vardı. Burada, sağcılardan, daha çok,

sanıyorum “Müslüman olanlar” kastediliyordu. Oysa içinde yaşadığımız kültürün kodları, Müslümanlar tarafından oluşturulmuştur. İslâm’la temas kurulmayınca o kodların çözülmesi mümkün olmadığı gibi, yeni kodların (burada, mazmunların) oluşturulması da kolay olmaz. Referans noktası bir kez yitirilince, neyin neye bağlanacağı da açıkta kalır.

Kişisel yalnızlık talebiyle, bir edebiyatın kendi kültürel ortamından yalıtılmış bulunması hali başka şeylerdir. Birincisinden yeni bir hayatiyetin köklerine erişmek mümkün olabilir; ama ikincisi hayatın köklerinin bir daha dirilmemecesine kurutulmasını tazammun eder. Neyse ki, resmi dayatmalar hangi ölçüde olursa olsun, geleneğin kökünü kurutmayı başaramıyor: onu zedelemeye, örselemeye güç yetirebilse bile...

Şaşırtmayan Şaşırtmaca'nın Edebiyatı Yok

Ben hep öyle algılamışımdır: Ramazan şaşırtmayan bir şaşırtmaca içerir. Şaşırtmaz, çünkü beklenmeden gelmez, geleceğini, haftalar, aylar öncesinden bildirir. Üç ayların başlangıcı ve devamı süresince vuku bulan kandil geceleri birer haberci olarak zuhur eder. Hayır, bir baskınla gelmez Ramazan, geleceğini haber vererek gelir. Buna rağmen gelmesi gene de bir şaşırtıcılık içerir. Çünkü o geldiği andan başlayarak günlük alışkanlıkları değiştirerek, rutini alt üst ederek işe başlar. Artık bir önceki günün alışkanlığını terk etmek zorunda bulunduğunuzu bilirsiniz. Yemek düzeni değişmiştir. Çoğu kişinin iş düzeni değişmiştir. Bazılarının dediği gibi, yemek öğünleri gündüzden geceye yer değiştirmiş olsa da, önemli olan o yemeğin yenilip yenilmemesi değildir, önemli olan o alışkanlığın parçalanmış olmasıdır.

Ben, bir şeye şaşıyorum: nasıl oluyor da, rutini böylesine alt üst eden günlerin bir edebiyatı yapılmamıştır. Ramazan üzerine yazı yazmaktan, onun kutsallığı üzerine fikir dermeyan etmekten söz açmıyorum. Ramazan günlerini içselleştirmiş bir edebiyatın var olmadığından söz ediyorum. Ramazan veya oruç, bazı öykülerde veya bazı romanlarda bir süs olarak, bir tabiat manzarası olarak yer almış olabilir. Fakat bu durum dışsal bir olaydır: olaya dışından bakmakla elde edilen bir söylemdir. Bir romanda, bir öyküde, olayların beklenen kurguları içinde, kendi mantık örgüleri doğrultusunda gelişmelerini sürdürürlerken, araya Ramazan'ın girmesiyle vuku bulan değişmenin beklenen gelişmeleri etkilemesi durumu.. işte bu durumu anlatan, bu durumu içselleştirmiş olan bir öykümüzün veya romanımızın bulunmadığını ileri sürüyorum.

Bu durumu gereğince algılamak gerekiyor. Olay, yağmur yağdı böyle oldu türünden, öykü ve roman örgüsüne dışardan yamanmış bir fenomenin eklemlenmesi durumu değil. Ramazanı soyutlama, onun kutsallığını dile getirme gibi durumları hedef almıyorum. Müslümanların yaşadığı bir ülkede, Müslümanların gündelik hayatları sürerken Ramazan'ın başlamasıyla bu hayatta vuku bulan ve fakat bir değişikliğe müncer olan bir durum.. Aynı şey kurban için de söz konusu edilebilir. Kurbanın merhamet duygularımızı nasıl uyandırdığının dile getirilmesi değil murat edilen: merhamet, anlatılan olayda kendiliğinden içkin bulunmalıdır, fakat soyutlanmış olarak o merhamet duygusu, kurbanın anlamı ve önemi üzerine

düzenlenmiş bir söylem değil benim dediğim. Kurbanın içinde bulunduğu sarmalın bir örgüsü kurban veya Ramazan tarafından örülmesini sürdürürken, diğer örgünün kendi düzlemindeki işlevini ikmal etmeye devamı...

Köy romanı diye anlatılan çoğu roman da, şimdi değindiğimiz yanlışlıktan dolayı çiğ ve yavan kalmıştır. Köy, belki de o köyden çıkmış olan yazar tarafından anlatılmaya teşebbüs edilmiştir, ama bakış dışardan ve dışarlıklı bir bakıştır, “yaban” ve yabancı bir bakıştır. Bir hekimin hastaya bakışı türünden bir bakıştır. Bu bakış iyileştirici olabilir, ama o, bir romancının bakışı değildir. Bu bağlamda, köy romanı gibi, Ramazan ve Kurban romanı ve öyküsü de henüz yazılmamıştır diyorum.

Yerliliği Tüketmek

William Faulkner'a ilişkin bir anekdot anlatırlar: Japonya'ya yaptığı bir gezi esnasında: "Eh, artık Japonya'yı anlatan bir roman yazarsınız" demiş kendisine refakat eden bir Japon. O da cevap vermiş: "Daha Amerika'yı bitirmedim!"

Acaba Amerika'yı bitirebilir miydi? Bir ömür değil, üç ömür tüketse gene de Amerika bitirilebilir miydi? Aslına bakılırsa yalnızca Amerika gibi, aslında kafamızın içindeki imgesi gölgeli, puslu, sınırları belirsiz bir ülkenin değil, sınırları belirli bir minicik köyün bile bitirilmesi mümkün müdür?

Bir bakışta, arazi olarak alanı belli, en çoğundan birkaç yüz kişilik nüfusuyla beşerî ilişkileri "sınırlı" gibi görünen bir köyün yazılacak nesi var ve yazıldığı takdirde tüketilemeyecek ne gibi bir zenginliği olabilir sorusuyla karşılaşabiliriz. Buna rağmen işin içine girildiğinde karşılaşılacak gerçek, bu görüntüyü hemen tekzip etmeye hazırdır.

Camus'nün Veba'sının geçtiği Oran kenti veya Joyce'un anlata anlata bitiremediği Dublin, aslında tam da arazi sınırları belli, nüfusu belli birer yerleşim alanı değil midir? Ama işin içine insanî ilişkilerin girdiği yerde tüketilemez olanla karşılaşmak mukadderdir.

Faulkner'ın anlattığı, anlata anlata bitiremediği Mississippi kenarındaki uydurma Yoknapatawha kasabası da, yazarın verdiği bilgiye göre belli başlı birkaç büyük ailenin yaşadığı bir mekândır. Ama ırkçılığın, ihtirasın, aşkın, cinnetin, ölümün, husumetin, gerginliğin, linç olaylarının, her türlü şiddetin kol gezdiği bir yerdir orası ve bütün bu karışık, karmaşık ilişkilerin değil birkaç romanla, onlarca romanla bile bitirilmesi söz konusu olamaz.

Burada belki öne çıkartılması gereken husus, mekanın darlığıyla kurulabilecek korelasyondan ziyade, bu mekânda gerçekleşmiş veya gerçekleşmesi muhtemel insanî ilişkilere uzatılacak bakışın perspektifidir. O mekâna özgü yerel unsurların evrensel bir dilde okunmasını sağlayacak anlatım biçiminin bulunup üstesinden gelinmesidir..

Türkçedeki köy edebiyatının ya da köy romanının kısırlığı köy hayatının kısırlığıyla ilgili değildir; kısırlık, tıkızlık o hayatı bazı verili şemaların içine sıkıştırmak isteyen bakış açısından ileri geliyor. Aynı ilişkiler farklı görüngülerden anlatılsa elimize belki de zengin metinler geçer. Yerlilik bu bakımdan kısırlaştırıcı bir etmen olarak değil, fakat bir

zenginlik, çeşitlilik, bitirilemezlik unsuru ve kaynağı olarak kullanılabilir ve aynı kaynaklarla evrensel olan da yakalanabilir.

Köle Edebiyatı

Eğer düşündüğümüz gibi, kültürle edebiyat arasında korelasyon varsa ve fakat bu ilişkide besleyici yan olan kültür kendi özgül kaynağından kopmuşsa durum ne olacak? Burada, edebiyatın, bir bakıma bir egemenlik ilişkisi biçiminde dışlaştığı da vurgulanmış oluyor. Edebiyatın, egemen kültürün hâsılası olarak dışa vurduğu fikri dile getirilmiş oluyor.

Kültürle, o kültüre mensup edebiyatçının (şairin) özdeş bulunduğu varsayımı esas alınırsa mesele yok. Fakat kendi köklerinden kopmuş bulunan bir kültürün hâsıl edeceği edebiyat söz konusu olduğunda durum ne olacak? Eğer şair de kültüründen kopmuş olmayı temsil eden birisiyse, böyle bir kopukluktan nasıl bir edebiyat hâsıl olabilir? Burada, düpedüz nesebi sahih olmayan bir ürünle karşı karşıya kaldığımızı söyleyebiliriz. Hâsılanın nesebini hükmen belirlememizin, hakikat indinde değeri yoktur: Hükmen belirlenmiş olmak, nesebin hükmedildiği gibi olduğuna delalet etmez, ancak hâsılaya uygulanacak hukukî statünün belirlenmesini tazammun eder. Oysa aslolan, sahih genetik durumun belirlenmesidir.

Bir edebiyatın, mensubu bulunduğu kültürün öz evladı olarak dışlaşması yalnızca biçimsel bir durum değildir. Bu, o edebiyatın okunmasında müracaat edilecek kod çözümleyicisinin belirlenmesinde de, dolayısıyla doğru okumanın belirlenmesinde de işe yarayacaktır. Kendi köklerinden ayrılmış (kopmuş) bulunan edebiyatın doğru okunması imkânı da elden kaçırılmış olur. Çünkü o metni okumada kullanılacak olan mazmunların neye tekabül ettiği belirsiz hale gelmiş olmaktadır.

Böylece bir bakıma, kaynağından kopmuş bir kültür ve kültüründen kopmuş bir edebiyatın, kendi aslî egemenlik referansını da yitirmiş olması bakımından, bir köle edebiyatı derekesine indirgenmiş olacağını ifade ediyoruz. Köle edebiyatı, bu haliyle herhangi bir kişilik sahibi bulunmaktan mahrumdur. Onun, bir isyanı yansıtması hali bile, ancak köle isyanı olarak değerlendirilebilir.

Böylece durumun bizi vahim bir kötümserliğe sevk edebileceği belli oluyor. Fakat her şeye rağmen, kendi kaynağından kopmuş bir kültürü ve kendi kültüründen kopmuş bir edebiyatçıyı münferit kişiler olarak görmek zorundayız. Bu kişiler münferiden kendi kültürlerinden ve kendi kültürleri de kendi kaynağından kopmuş olabilir. Ne var ki, orada yaşayan edebiyatçıların hepsini silme aynı kap içinde görmek zorunda değiliz.

Kendi asli kültürüne sahip çıkan bir kaç kişi daima bulunabilir. Nitekim 1920'den bu yana süreduran Türk edebiyatına bakıldığında, kendi kültürüne, o kültürün asal kaynağına sahip çıkan birilerinin bir yerlerde bulunduğunu görüp duruyoruz. O kadar ki, aslında kendi kültüründen kopmuş, dahası kendi kültürünü küçümseyen, daha dahası ona hınç duyan kimi edebiyatçılar bile, görünüşte de kalsa, söz konusu asal kültüre göndermelerde bulunmaktan geri durmuyorlarsa, bunun bir anlamı olmalıdır. Adam divan edebiyatından (dolayısıyla onu besleyen kaynaktan) kopmuştur ama divançe yazma ihtiyacını duymaktadır. Adam kitabından kopmuştur, ama sureta da olsa kitaba göndermede bulunabilmektedir. Bu duruma kölelerin isyanı ve onların edebiyatı diyebiliriz. Ama bir de, o asal kitabın ve o asal kültürün sahici sahipleri var, onlar da bir uçtan sökün ediyor.

Polisiye ve Tarih

Genel olarak tarihle roman arasında bir ilişki kurarken, her ikisinin de konusuna yaklaşırken keyfilikten uzak durması gerektiği hususuna dikkatimizi yöneltiriz. Şöyle ki, tarih, ele aldığı konuyu aydınlatmaya çalışırken olayla ilgili ipuçlarından hareket eder ve onları kendi aslî bağlamı içinde değerlendirmeye girişir. Bunu yaparken ve özellikle nesnel bir konumun belirlenmesi söz konusu olduğunda, tarihçi kendi kişisel görüşünü bir yana bırakır; gerekirse kişisel görüşünün rağmına sonuçlara varabilir. Romancı için de, aynı süreç geçerlidir. O da, roman kahramanlarını devindirirken, onlar nasıl davranmak gerekiyorsa öyle yapmak (yazmak) zorunda olduğunu bilir: kahramanın nasıl davrandığına bakarak değil de, kendisi olsaydı nasıl davranması gerektiğine bakarak yazsaydı, keyfiliğe bulaşmış olurdu. Ama o zaman da, olması gereken değil, fakat olması gerekmeyen bir ürün ortaya çıkmış olurdu.

Tarihle polisiye roman arasındaki benzerlik, genel olarak romanda olduğundan daha yoğundur. Her ikisi de, geçmişte kalmış bir olayın neliğini, aslını ortaya çıkartmaya teşebbüs ediyor. Her iki farklı düzlemdeki çalışma için de, ortada bir sürü ip ucu bulunmasına rağmen bu ip uçlarının çoğu ilk bakışta göründüğü gibi sonuca götürmüyor, belki sonuca ulaşmayı daha da karmaşıklaştırıyor. Polisiye romanda katil, başlangıçta ya belli değildir, biz, okuyucu olarak onun nasıl bulunacağını merak ederiz veya okuyucu olarak biz katilin kim olduğunu biliriz, fakat bu sefer de dedektifimizin bu katili nasıl bulacağını merak ederiz. Aynı durum tarih için de söz konusudur. Tarihçi de, ya önceden vaki olduğu bilinen bir olayın mahiyetini araştırmaya ve onu keşfetmeye girişir veya önceden vaki olduğu hakkında kesin bir bilgimiz olmayan bir olayın vukuunu ortaya çıkartmaya teşebbüs eder.

Her iki durum da, keşfedilmek istenen “gerçeklik” Arşimet’e, kralın tacının içindeki altına başka bir madenin karıştırılıp karıştırılmadığını araştırması görevinin verilmesine benziyor. Olayı biliyoruz: kral, kuyumcusuna belli miktarda altın verir ve o altından, kendisine bir taç yapmasını ister. Yapılan taç güzeldir. Kral, tacın zedelenmesini, tahrip edilmesini istemez ve mevcut haliyle verdiği altınların hepsinin kullanılıp kullanılmadığını öğrenmek ister. Arşimet, nerdeyse imkânsız ölçüde zor görünen bu işi başarır: hepimizin, bugün bildiğimiz özgül ağırlık yöntemini

bularak ve kullanarak sonuca varır: kralın verdiği altının bir kısmı çalınmıştır!

Tarihçinin ve romancının keşfetmeye yöneldiği gerçeklik de, kralın tacının alaşımı mesabesinde duruyor. Gerçeklik bu alaşımın içinde gizlidir, oradadır. Ama o gerçekliğin mahiyetinin ortaya çıkartılması gerekiyor. Onun (bu işin) önceden bilinebilecek bir tek prosedürü yoktur, olanlara yenilerinin eklenmesi gerekebilir. Ortaya çıkartılması gereken gerçeklik her defasında aynı olmakla (veya olabilecekken), onun ortaya çıkartılmasına elverişli yöntemler her defasında değişebilir ve hatta yeni buluşları zorunlu kılabilir.

Leonardesk Gülüş ya da Ukde

Sigmund Freud'a bakarsanız, Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının yüzündeki ilginç ve gizemli gülüş, portreye model olan soylu kadın Gioconda'nın yüzünde yakalanmıştır. Ancak ressam, durumun bilincinde değildir, bu gülüşün, ona annesinin anısını hatırlattığını bilmez. Buna rağmen, modelin yüzündeki gülüş bir kere yakalanınca, ressam, o gülüşü tuvaline geçirmek için elinden gelen çabayı esirgemez: portre üzerinde çalıştığı dört yıl boyunca, poz verişleri sırasında hanımefendiyi avutmak ve ünlü gülümsemeyi yüzünde tutmak için en ince hünerleri kullanır. Ressam, bu gülümsemeyi başka resimlerinde de, yansıtmak ister. Örneğin "Madonna ve Çocuk St. Anne ile" tablosunda yansıtılan kadınların dudaklarında titreşen gülümsemelerin şaşmaz biçimde Mona Lisa'dakinin aynısı olduğu söylenir. Şu farkla ki, bu sonuncu tablodaki gülüşler tekinsiz ve gizemli niteliğini yitirmiştir ve dışa vurduğu şey içsel duygu ve dingin neşedir. Leonardo, farklı tablolarında bu gülümsemenin çeşitlemelerini yansıtmıştır. Freud, duruma şu açıklamayı getiriyor: "Leonardo, bir zamanlar kendisini sevip okşarken annesinin dudaklarında titreşen neşeli ve coşku dolu gülümsemeye yaşamının olgunluk döneminde (elli yaşından sonra, R.Ö.) bir kez daha rastladığında uzun zamandır kadınların dudaklarından böylesi öpücükleri arzulamayı ona sonsuza dek yasaklayan bir ket vurmanın egemenliği altındaydı. Ama bir ressam olmuştu ve böylece onu tüm resimlerine vererek gülümsemeyi fırçasıyla yeniden yaratmaya çalıştı." (Sigmund Freud, *Sanat ve Edebiyat*, Payel Y. İst. 1999, s. 185 vd. -IV. bölümden çıkartılan sonuçlar-).

Fakat acaba Leonardo, yakaladığı o gülümsemeyi tablolarında yansıtmayı başarabilmiş midir? Başarabilir miydi? Seyirci olarak bizim o tabloları hayranlık verici güzellikte bulmamız değildir söz konusu olan; bizzat ressamın yaptığı işten sağladığı doyum neydi, onu soruyorum. O, eğer bu başarıyı sağladığını düşünseydi ve yaptığı işten doyum sağlamış olsaydı, aynı gülüşü bir kere daha ve sonunda bir kere daha yapmaya, yeniden ve yeniden teşebbüs eder miydi? Yeni teşebbüslerine gerek kalır mıydı? Kaldı ki, her defasında o, eksik bırakılmış olan bir şeylerin varbulunduğunu duyumsuyordu ve o eksikliği yeni çalışmasıyla tamamlamaya girişiyordu. Ne var ki, başlanan her girişimin akim bırakıldığı da bilinmektedir. Leonardo'nun eserlerini "yarım bıraktığı" bilinmektedir.

Bu durumun sebeplerini araştıranlar işin içinden çıkamamıştır. Durum elbette onun ressamlık yeteneğiyle açıklanabilecek gibi değildir. Bunu sebebi, bizzat ressamın kafasının (ruhunun) içinde gizli bulunmalıdır. İşte o açıklanamaz olana, o gizli bulunana, ben ukde demek istiyorum. Onun sebebi bizzat ukdenin sahibine de meçhuldür. Ama ressamın itici gücü de o ukdede gizlidir. Freud’un açıklamasını kabul edersek ve böylece ressamın, modelinde yakaladığı gülüşün ona annesini hatırlattığını söylersek, söz konusu ukdenin kaynağına yaklaşmış oluruz. Ressam her defasında o gülüşü yeniden resmetmeye teşebbüs ettiğinde, aslında, ukdesinin düğümünü çözmeye çaba göstermektedir. Ama her defasında başarılı olmadığını fark ederek çalışmasını yarım bırakmaktadır.

Ressam için söz konusu olan ukde yazar için de geçerlidir. Şair veya yazar da, kendi ukdesini çözmenin ardında dolaşmaktadır. Bilse ki, yazdığı son şiirle veya son öyküyle bu işin üstesinden gelinmiş ve ukde çözülmüştür ve artık aranabilecek başka bir şey kalmamıştır; işte o zaman, şairin ve yazarın da misyonu sonuna gelmiş olur. Ondan sonra yazılacak olan her şey fuzulidir. Mutlaka yazıyorsa o zaman da yazılanların tekrar olduğunu söylememiz gerekir. Rimbaud, genç yaşında şiirini noktaladığında ukdesini çözmüş olduğundan değil, fakat onun üstesinden gelemeyeceğini fark ettiğinden dolayı ve yılgınlığının eseri olarak şairliğini noktalamıştı. Ancak ukdesinin hayatının sonuna değin kendisini kovaladığı bilinmektedir.

Her yazarın ardına düştüğü böyle bir Leonardesk gülüşü bulunduğunu ve o gülüşü yansıtabilmenin cehdiyle kendini helak ettiğini söyleyebiliriz. Bir yazarın meselesi bulunması gerektiğini söylemek, aynı zamanda onun bir Leonardesk gülüşün ardında dolandığını söylemeyi de tazammun ediyor olmalıdır, yani ukdeyi, herkesin kendi ukdesini...

Maviyi İptal

Yıllar öncesinde, İstanbul'da, akıl hastalarının resimlerinden derlenmiş bir resim sergisini ziyaret etmiştim. İnsanı şaşkınlığa uğratacak denli güzel resimler sergileniyordu. Resimlerin çoğu, nerdeyse bir fikri dile getirmek için çizilmiş gibi duruyordu. İmgesel ya da sembolik diyebileceğimiz kaygılarla yola çıkılmıştı sanki. Bazıları, bu bakımdan, resimle karikatür arasında yer alıyordu diyebilirim. Resimden resime gözlerimi gezdirirken, nerdeyse boş diyebileceğim bir tabloyla karşı karşıya geldim. Tablo acaba ışıkta parlıyor da onu için mi bir şey göremiyorum diye yaklaştım. Hayır, oraya boş, beyaz bir karton çerçevelenip asılmıştı. Ancak, bu boş kartonun en altında, yazıya benzer bir çiziktirme seçilebiliyordu. Onun ne olduğunu anlamak için yaklaştığımda, açık seçik görünen şu yazıyı okudum: "Maviyi iptal". Resmin adı buydu. Ama resim nerdeydi? İşte o zaman, kartonun bir köşesinden öbürüne olan sulu boya ile görülmeyecek kadar açık bir tonda, titrek bir çizgi çizilmiş olduğunu fark ettim. Çizgi, mavi renkte çizilmişti. Bu mavi renk görünmeyecek, seçilemeyecek denli açık, soluk, uçuk bir tondaydı. Ressamımızın böylece mavi rengi iptal etmek istediğini anlatıyordu. Biz de onun ne demek istediğini anlıyorduk!

Fakat acaba?

Acaba gerçekten ressamın ne demek istediğini anlamış mıydık? Ressamın kendisi ne demek istediğini biliyor muydu? Karşımızda duran tablonun bir "fikri" dile getirmek için meydana getirildiği belliydi. Ama o fikir acaba aslında gerçekte neydi? Bir bakıma, resim, somut bir biçimde çizilmişti. Maviyi iptal etmek isteyen ressam, onu görünmeyecek denli uçuk bir renkle tuvaline geçirince muradına nail olduğunu vehmedebilirdi. Acaba bir şeyi yok saymakla onu yok etmiş olabilir miydik? Yoksa, yok saydığımız şeyi gene de vurgulamak zorunda mı bulunuyorduk? Yok sayılan şey, ancak ve ancak dile getirilmek zorunda mıydı?

Görsel bir sanat olarak resimde, görülmek zorunda olan bir görüntü soluk bir tonda tuvale geçirilerek onu iptal etmek denenebilirdi. Peki ya yazıda?.. Yazıda durum nasıl dile getirilebilirdi? İfade edilemez olan durum nasıl dile getirilebilirdi? Resim, kendini ifade için yazının imkânından da yararlanıyordu. Nitekim ressam, resmine bir ad vermek suretiyle maksadını anlatabilmişti (anlayabildiğimiz ve onun anlatabildiği kadarıyla). Peki, bu

durumda yazı da, resmin imkânına mı başvuracaktı? Ona başvurmalı mıydı?

Anlatılamaz olanın anlatımı yazıda nasıl dile getirilebilirdi? “Yazı”nın şimdi gelip dayandığı nokta, herhalde, okuyucuyu yalnızca kendisiyle baş başa bırakmayı başarabilmesiyle ortaya çıkıyor. Yazı, böylece som bir zihinsel donanım gerektiriyor. O zihinsel donanım, o yazıyı ancak ve ancak kendisi olarak algılamaya teşne bulunuyor. Böylece başka sanatların diline sarkmaya imkân bırakmıyor. Ne var ki, zihinsel donanım, görsel ve işitsel olanın tümünü kapsayacak bir genişlik, cesamet istiyor. Öyle ki, bir resim, icabında kendini açıklayabilmek için bir ada ihtiyaç duyarken, yazı böyle bir ad almayı da reddediyor: okura kendini olduğu gibi bırakmak istiyor.

Ulaşılmazlık Yolunda

Yalnızca aşkın değil, edebî ürünün de ulaşılmaz olan bir noktada durduğunu varsayıyorum. Ne kadar yaklaşılmış olursa olsun, asıl ürün ya da vuslat, daima bir kulaç ötemizde duruyor ve o bir kulaçlık mesafe de kapanmak bilmiyor.

Belki bu yüzdendir, beğendiğim öykülerde, romanlarda ve sinema filmlerinde beni daima bana ulaşılmazlık duygusunu aşılayan ürünler cezp etmiştir. Dostoyevski'yi beğeniyor olmamın dibinde, onun eserinin ve tiplerinin önünün açık bulunması durumunun başat etken olduğunu ileri sürebilirim.

Beni etkileyen sinema filmlerini düşünüyorum. Hepsi, hayatı ve insanı bir yerde ve birdenbire bırakıyor ortak paydasında birleştirilebilir. *Tepedeki Oda* (Jack Clayton) filmi.. o filmi sekiz defa seyretmiş, gene de doyamamıştım. Neydi beni böylesine cezbeden o filmde? Hayır, orta yaşlarına yaklaşmakta olan (o filmde otuz beş yaşını oynayan Simone Signore) bir kadının, genç sevgilisi tarafından terk edilişi, bir hayatın ve bir kişinin (kişiliğin) ortada bırakılmışlığı durumu elbette söz konusuydu. Ama daha önemlisi filmin tümüyle ima ettiği o ulaşılmazlık iletisiydi. Bırakılmış olan yalnızca kadın değildi, onu bırakan genç erkek de kendi kendini bırakmıştı. Ve bütün bunların aslında rasyonel bir sebebini bulmak mümkün görünmüyordu. Aklîleştirmek mümkün değildi demiyorum, ama aklîleştirilmiş olan her sekansın arkasında gene de açıklanamayan, insanı burkan, rahatsız eden, dibini kurcalamaya iten bir şeyler daima bulunuyordu.

Sonra *Sessizlik* (Ingmar Bergman) filmi.. Savaşın görülmediği bir savaş filmi.. kentin görülmediği bir kent filmi.. cinselliğin görülmediği erosçu tavır.. bütün tahlilleri boşa çıkartan, o, ucu açık bırakılmış, bu demektir ki o ulaşılamaz olana doğru kayıp giden ve götüren kurgu.. Beni bunların çektiğini fark edebiliyorum.

Toy Bir Delikanlı (Mauro Bolognini) filmi de öyle.. "Toy Delikanlı" (J. P. Belmondo)nın, aşkı, ulaşılabilir gibi görünen bir yerde konumlanmış bulunmasına rağmen, ulaşılmaz olarak bırakılması ve ulaşılmazlığın nasıl da zorunlu biçimde ve lök gibi orada varbulunması, bu filmi cazip ve başarılı kılan başat etkendi diyebilirim. Toy Delikanlı, bir genelev kadınına âşık olur, dolayısıyla, delikanlının sevgilisine ulaşabileceği bir mesafede

bulunduğu varsayılabilir. Ama gerçek öyle midir? Delikanlı, genelevde fedai olarak iş bulmasına rağmen, sevgilisine ulaşamıyor, sürekli hüsran ve engellenmiş bir durum içinde bulunuyor. Ve sonunda orada bıçaklanıyor: ulaşılabilir gibi bir mesafede durulmasına rağmen o ulaşılmazlık yaşanıyor.

Doğrudan "yazı"nın kendisi, sürekli, ulaşılamaz olana kulaç atıyor. Bir kere daha söylüyorum, eğer yazı bir kereliğine olsun hedefine ulaşabilmiş olaydı, yeniden ve yeniden yazma isteği bir yazarı nasıl olur da dürtükleyebilirdi? O bırakılmışlık ve ulaşılmamışlık hali değil midir, yazarı durmamacasına yazmaya sevk eden? Onu rahat bırakmayan?

İlk Kelime

Bu, her an taze ve daima bayatlamış olan sorunun ne zaman karşımıza çıkacağını nerden bilebiliriz: hayatımızın teminatı var mıdır? Böyle bir teminatın bulunmadığını bile bile niye, niçin ille de bu soruyu sormakta diretiyoruz? Yoksa böyle bir sorunun içinde durduğunu sandığımız bir anlamı mı bulup çıkartmak istiyoruz? Bu soru, acaba, bir yazının tıpkı ilk kelimesi gibi, hayatın onsuz olunamayacak bir girişi, mukaddimesi gibi bir şey midir?

Her şey o ilk kelimeden sonra sökün ediyor. Ne kadar tasarıya bağlı olarak başlanırsa başlansın, gene de, o ilk kelimenin belirleyiciliğine inanmak gerekiyor. O ilk kelimede bir tökezleme başlarsa sonuna kadar sürüyor. Ama orda bir akıcılık varsa, zihniniz kelimelerden önce uçup gidiyorsa mesele kalmıyor. O kelimeler nasıl olsa bir yerde yakalanır, kıskıvrak tutulur ve kâğıda geçirilir. Durum, daha çok kararlılıkla ilgiliymiş gibi görünüyor. O ilk kelimenin yakalanışı bile, o kararlılıkla ilgilidir sanıyorum. Yani şöyle bir şeyi tahayyül etmek mümkündür diyorum. Doktora gidiyorsunuz. Size, “bu işin” bir ameliyatı gerektirdiği söyleniyor. Bu kelime daima itici ve kendisinden uzak durulmasını isteyen bir istiare olarak karşınıza çıkar. Ancak biliyorsunuz ki, bu kelime bir kez telaffuz edildikten sonra yüzde doksandokuz nokta doksandokuz dönüşsüz bir yola girilmiş olmaktadır. İki şeyden biri yapılacaktır: ya gerçeğe karşı gözünüzü kapatıp “İnşallah bana değildir” havasına gireceksiniz veya gerçekle yüzleşmeyi göze alıp “ben hazırım” deme cesaretini göstereceksiniz. Bu ikincisini söylemek, bir yazıya başlamak gibi oluyor. Zaten o anda, hayatın ya da yazının ilk kelimesi yazılmış bulunuyor. “Ben hazırım” demek ilk kelimeyi kâğıda geçirmiş olmak demektir. Buradaki kararlılığı vurgulamak için insan daha da ileri gidebilir ve doktora diyebilir ki: “Ben hazırım doktorum, hemen ameliyat masasını gösterin, yatayım, siz de gereğini yapın!” Bunun bir şaka olduğu bellidir ve böyle bir şaka, hastanın (yazarın) kararlılığını ifade bakımından önem taşır. Sonraki süreç, bu ilk kararlılıktan sonra sökün edecektir. Orada gösterilecek minicik bir zaaf belirtisi her şeyi alt üst edebilir. Deseniz ki: “Efendim, bu önemli bir iştir, bana karar verebilmem için biraz mühlet verin; durumu bilahare size bildiririm!” İşte o anda da her şey biter: gerekli olan o ilk kelime yazılmadan bırakılmış olur. Bir daha da ne zaman yazılacağını, yazılıp yazılmayacağını ancak Allah

bilir. Ancak tecrübe gösteriyor ki, o ilk kelimenin yazılması artık yalnızca tesadüflere bağlı kalır, ya da bir mucizenin gerçekleşmesine..

Tereddüt, mızmızlanma, gereksiz titizlik, en iyisi olsun diye beklemek, böyle şeyler o yazıyı akim bırakacak ip uçlarıdır. Nice önemli zihinsel çabalar bu türden ipe sapa gelmez bahanelerle gün ışığına çıkmadan boğulup gitmiştir. Sözlerim cahilin cesur olduğuna benzetilmesin isterim. Kararlılık hali, tereddütten yeğdir. Ben de her zaman kararlılıktan yana oyumu veririm. Karar verildikten sonrasındaysa diyecek bir şey kalmıyor, ya herrü ya merrü!

Atıl Bilinç

Bir bilincin atıl kalmış olmasıyla onun kökten yok bulunması arasındaki fark, onların öykülerinin yazılıp yazılamayacağına ilişkin ipucunu da verir bize. Kökten bilinçten yoksun bulunan bir nesnenin öyküsünün yazılamayacağını ileri sürüyoruz. Çünkü öykünün, en temelde bir bilinç hareketinin dile getirilmesi olayı olduğunu söylüyoruz. (Burada kullandığımız “bilinç hareketi” ifadesini, özel bir anlatım tekniği olarak kullanılan “bilinç akımı” deyiminden tefrik etmenizi öneriyorum.)

Durumun çarpıcı örneklerinden biri, belki en önde geleni, Faulkner’ın *Ses ve Öfke*’sinin birinci bölümünde, aptal Benjy’nin ağzından anlatılan izlenimlerde görülüyor. Benjy, başına gelenleri, hatırladıklarını herhangi bir değer yargısına başvurmadan, herhangi bir soyutlama yapmadan (ki zaten bu tür şeyleri yapması imkânsızdır) aktarıyor. Kitabın Türkçe çevirisinin önsözünde yer alan L. Edward Bowling’in yazısında yaptığı tespitlerle durum şöyle açıklanıyor: “Benjy’den aklına çarpan olayları açıklamasını beklemek, bir plâktan müzik parçasının o plâğa nasıl alındığını açıklamasını istemek gibi bir şeydir. Aklının yapabileceği tek iş fizik duyuları ile aldığını olduğu gibi vermektir. Bu bölümden alınacak herhangi bir parça bu noktayı belirtmeye yeter. Benjy’nin elinin yanışı bu bakımdan çok güzel bir örnektir:

Elimi uzattım önce ateşin olduğu yere.

“Tut şunu” Dedi Dilsey. “Çek geri.”

Elim geri çekildi ve soktum ağzıma. Dilsey yakaladı beni. Sesimin arasından saati işitiyorum hâlâ. Dilsey arkasını döndü ve Luster’in kafasına vurdu. Sesim gittikçe daha çok yükseliyordu.

“Bu yazı sanki bir gözlemcinin yazısı gibi nesnel ve empresyonistçedir. Dahası bir gözlemcinin yazısından da empresyonistçe yazılmıştır. Çünkü bir gözlemci hiç olmazsa Benjy’nin elini yaktığını söyleyebilirdi. Ama Benjy yandı sözcüğünü bir kere bile kullanmıyor. Bize yalnız, orada bulunmuş olsaydık işiteceklerimizi ve göreceklerimizi anlatmakla yetiniyor. Bizim, elini yaktığı ya da yanma sonunda acı duyduğu konusunda çıkaracağımız sonuç sadece bir soyutlama olur, fizik duyularımızla alınan bir duyu olmaz.” (*Ses ve Öfke*, Remzi K. s. 17-18).

Aslına bakılırsa, yukarda verilen örneğin ilk cümlesi bile ancak ve yalnız insanca bir anlatımdır. Çünkü eninde sonunda bir anlatımla karşı

karşıya bulunuyoruz. “Elimi uzattım...” ifadesini meydana getirmek insanca bir başarıdır. “El” kavramı ile “uzatma” fiilinin bağlantılanması; arkasından “ateş” kavramı ve “ateşin daha önce bulunduğu yere” atıfta bulunulması, bütün bunlar ancak bir insan zihni tarafından meydana getirilebilecek bağlantılarla bir ifade zeminine ulaştırılabilir. Bilinç (veya zihin) bir aptalın atıl bilinci bile olsa, bilince özgü bir süreç devreye girmektedir.

Bir kül tablası ya da bir köpek böyle bağlantılar kuramayacağına göre, bu demektir ki, durumlarını herhangi bir biçimde bir anlatım çerçevesine sokamayacağına göre, onların öyküsünü anlatmak da söz konusu olmayacaktır. Kısaca ancak tarihi olanın öyküsü olacağını söyleyebiliriz; tarihsiz olanın da öyküsü olamayacağını..

Ustalık ve Sahtelik

Ustaca icra edilen bir şeyin aynı zamanda sahih olması gerekmiyor; bir sahtelik de ustaca icra edilmiş olabilir. Böyle bir ayrımın değeri yazıda da kendini belli ediyor. İnsan bazen bir yazıyı okurken onda herhangi bir pürüz görmez, yazı akıp gidiyormuş gibi okunabilir; buna rağmen orada rahatsız edici bir şeylerin bulunduğu hissinden kurtulamazsınız. Yazı elinizin altından uçup gitmiştir ama oradaki o yavanlık nedir, o varbulunup da açıklanamayan tatsızlık nedir, niçin orada bir çapak halinde durmakta ve rahatsız etmektedir? Bu, hiç de zihni karıncalandıran, onu burgaçlayan, sorgulamaya yönelten rahatsızlık hissi değildir. Bilakis, olmaması gereken bir rahatsızlık hissidir.

Bukowski'nin anlatmak istediği de sanıyorum buna benzer bir şey olmalı: "Ne zaman elime bir kitap alıp okumaya kalkışsam o kadar... çalışılmış... buluyorum ki, iyi özümsenmiş bir tarz gibi. Çok ve çok uzun zamandır okudum belki de. Bir de elli yıldır yazan biri olarak (ve kamyon yükü ile yazdım) başka bir yazarı okurken nerde numara yaptığını hemen hissettiğime inanıyorum. Yalanlar göze batıyor, cila gıcırdıyor. İyi öğrendikleri bir işi yapıyorlar; damlayan musluğun contasını değiştirmek gibi." diyor (*Kaptan Yemeğe Çıktı ve Tayfalar Gemiyi Ele Geçirdi*, Parantez Y. s. 79).

İmdi, buradaki durumu, bir yazının düşünülerek, hatta taslağı bile çıkartılarak yazılması ile böyle şeylere özenti gösterilmesi durumu ile karıştırmamak gerekiyor. Yazı elbette üstünde düşünülmüş olmayı gerektiriyor. Çala kalem bile yazılmış olsa, üstünde düşünülmüş olanla; düşünülmüş gibi yapılan arasındaki fark besbelli.

Aradaki fark o yazılara "ruhunu" veren şeydir. Eğer yazılan şeyin bir ruhu varsa, o, her halükârda kendini belli eder, ortaya çıkar. Eğer öyle bir ruh yoksa üstünde özenilmiş olsa bile, özenme özenti olarak sırıtır. Dostoyevski'nin çala kalem yazdığı, dahası bazı cümlelerinin gramere uymadığı söylenir. Ancak onun yazılarındaki "ruh" ortadadır. Ama öyle yazılarla, yazarlarla karşılaşılabilir ki, düzeltilebilecek tek kelime bulamazsınız; buna rağmen yazı ruhsuzdur, özentidir. Burada kullandığım "ruh" kelimesini yasaların ruhunu düşünerek okumanızı dilerim. Yasa, eğer lafzıyla ve ruhuyla temas ettiği meselelerde yürürlükte bulunuyorsa, bu, yasanın lafzıyla değinmemiş olduğu yerlerde bile onun yürürlüğünü

sağlayan bir unsur olarak ruh’un devreye girmesinin yolunu açık tutar. Ama ortada devreye girecek ruh yoksa, bu demektir ki yorum yolları tıkalı bulunuyorsa, orada tıkızlık ve kısırlık başlar: ruhsuzluk böyle bir şeydir.

Herhangi bir enstrümandan el alışkanlığı ile bazı melodiler çıkartmak mümkündür. Kavala üflerseniz bir ses üretebilirsiniz. Bir vurgulu çalgıya da vurulursa ses çıkartır. Dahası belli bir ritim yakalamak bile mümkün olabilir. Ama o ritmin ve melodinin ruhu varbulunmuyorsa, çıkartılan sesler, Faulkner’ın kullandığı terimi ödünç alarak söylersek, hiçbir “evrensel kemiğe” işlemez. Burada, elde edilmiş ustalık sahteliği gizlemeye muktedir olamaz.

Bazen “yalın edebiyat” diye bir söz çalınır kulağımıza. Yazarın, kelime oyununa, süse, süslenmeye başvurmadan yazdığı anlatılmak istenir. Biraz daha zorlanarak, yazarın gücünü kelimelerden, edebiyat oyunlarından almadığı ileri sürülmek istenir. Yazar, diyeceklerini okuyucusuna eğip bükmeden, sözü dolandırmada söyleme “marifetine” sahip sayıldığı için başarılı görülür.

Bu belirlemeler acaba ne kadar geçerlidir? Acaba bir yazar edebiyat oyunu yapmadan anlatacağını aktarabilir mi? Edebiyat oyunu denilen şey, gerçekten kötü müdür? Bir kandırmaca mıdır? Ve dahası, herhangi bir yazar, bir “edebiyat oyunu”na başvurmadan yazı yazabilir mi? Kompozisyon dediğimiz kavram acaba son tahlilde nedir?

Aslında sormak gerekiyor. Kimdir böyle nitelenen yazar? Öyküde, bu durumun alışılmış örneği olarak Çehov öne sürülüyor. Bizim edebiyatımızda Orhan Kemal öyküsü “yalın edebiyat” nitelemesinin örneği olarak verilir. Daha eskilerde Memduh Şevket örneği duruyor. İmdi bu ve benzeri örneklerin ürünleri gerçekten “yalın” mıdır? Yalınlıktan anlaşılan husus faraza anlatacağını düpedüz anlatmaktan ibaret bir “sanat” ise, aslında bu durumun kendisi de bir tür anlatım özelliği oluşturmuyor mu? Eğer araya bir “sanat”ın girdiğini söylüyorsak, aslında orada doğal olanın dışına çıkmanın varbulunduğunu da ifade etmiş olduğumuz anlaşılır. Doğal olan, çünkü, kendiliğinden bir sanat olarak karşımıza çıkmaz. “Sanat” varsa, insan eli değmişliğine atıfta bulunduğumuz kesindir.

Bir olayın, gazete haberi olarak aktarılmasında bile, son tahlilde bir sanat söz konusudur. Muhabirin, o haberde vurgulamak istediği hususu öne çıkartabilmek için öngördüğü kompozisyon, kelimelerin seçimi, kronolojinin düzenlenmesi, metnin genel havası, tonu, bütün bunlar, o haberi okuyanın üstünde belli bir etkiyi sağlamak için tertiplendiğine göre,

olayın gerçekliği (veya gerçek olay) ile muhabirin verdiği haber arasına, onun perspektifinin ve merceğinin girdiği açıktır. Biz, artık, muhabirin adesesinden okuruz.

Öykü, roman, şiir veya herhangi bir edebiyat türünde durum, iyice ve kaçınılmaz biçimde böyledir. Aslında sanatı gerekli kılan da budur: araya sanatçının girerek bize bir durumu, bir olayı, onun kendi (sanatçı) görüngüsünden okuyucuya iletilmesi hâli..

Sanıyorum "yalın edebiyat" nitelemesi böyle bakınca fazladan bir meziyet olarak görünmüyor. Çünkü böyle bakmak, aslında, yalınlığın reddine müncer oluyor. Kaldı ki, bence, okur da, yazar kadar, okuduğu metne emek vermelidir. Bir metin, bence, okuru, durmadan kendine celp edebilmelidir. Bu, "yalınlık"la sağlanabildiği kadar, ustasının elinde "girift" olanla da sağlanabilir. Bir saray bahçesinin düzenlenişinde sanat yoktur demiyorum, ama benim tercihim cangıldır: birincisi yalınlığı işaret ediyorsa, öteki girift olanı..

Günümüzün Bir Yazarı

Kimdir, ne biçim bir adamdır? Asık suratlı mı? Değil. Burnundan kıl aldırmayan biri mi? O da değil. Ama insanlardan kaçıyor. Kimseye yanaşmıyor. Kimseyle konuşmuyor. Konuşur gibi duruyor, ama konuşmuyor. Yani arkadaşlıklar edinmesi zor görünüyor, eskilerle de idare etmesini beceremiyor. Ama konuşmaya başladı mı, biber acısı bir yoğunluk yüreğinin, damağının ortasına çökeliyor. Başkalarıyla iletişimsizliği kibrinden, kendinden başka kimseyi göremeyişinden ileri gelmiyor, huy. Kimseye kolay kolay yaklaşamıyor, kimseyle dertleşemiyor, koklaşamıyor. Böylece büyüyen şey -her neyse o- kendi içinde büyüyor. O büyüyen şeyi, o, daha yazmaya ilk başladığı sıralarda keşfetti: paylaşılmaz bir şey! Paylaşıldığı anda yiten, ortadan kalkan, geriye hiçbir bakiye bırakmayan bir şey! Zaten onu dile getirmek için çabalamıştı: sonradan böyle olduğunu keşfetmişti onun. O biriken, çöken, çökelen şeyin ne olduğunu anlaması gerekiyordu. Yanlış bir tanı her şeyi berbat etmeye yeterdi: bu yüzden kimseye açılmıyor, açılmaması gerektiğini düşünüyordu. El kol şakalarından hazzetmezdi. Kendisiyle el şakası yapmak isteyen biri çıkarsa, onu anında durdurur ve: “Bak, Allah insana dil vermiş, meramımızı onunla anlatalım diye” der ve eklerdi: “El, dilin yanında iletişim aracı olarak fena biçimde kısıtlayıcı bir organ!”

Vaktiyle yazdığı öyküleri tanımadığı, bilmediği dergilere gönderdi, onların bir bölüğü yayınlandı, yayınlanmayanlar da oralarda yitip gitti. Sonradan o dergilerin sahipleriyle veya ilgilileriyle tanışma ortamları ortaya çıkmasına rağmen, onlarla tanışmaya hevesli görünmedi. Durum çekingenliğinden ileri gelmiyordu, onlara tenezzül etmemekle ise hiç ilgisi yoktu. Onların dostluğuna değer vermesi gerektiğini biliyordu. Ama eğer yazmayı sürdürecekse bu işin kişisel dostlukların payandasıyla değil, fakat doğrudan, yazdıklarının bir değeri varsa, o değerden güç alarak başarılması gerekir, diye düşünüyordu.

Böylece hakkında yazılıp söylenenlere de, olduğundan fazla itibar etmemesi gerektiğini biliyordu. Başkaları için bir yazı veya konuşma malzemesi oluşturabilecek olan bu tür ilişkilerden uzak durmayı yeğledi. Hakkında söylenen yanlış şeyler karşısında bile istiğna gösterdi, onların düzeltilmesi sadedinde girişimde bulunmadı. Çünkü hep, o birikimin büyüyüp gelişmesini bekliyordu. Vaktinden önce bir meyvenin

kopartılmaması gerektiğini nerdeyse doğuştan biliyordu. Serada üretilen meyvelerin de, doğal olandan farklı olduğunu ona öz deneyimi öğretmişti.

Yazmanın, insanın kendi yalnızlığı içinde gerçekleştirildiğini, bunun için kimi yazarların kendilerine yalnız yaşayabilecekleri mekânlar kurduklarını işitmişti. Onunsa böyle lüksleri yoktu. Böyle şeyleri hayal bile etmiyordu. O, yapay yalnızlıklara gömülüp kalmaktansa, topluluk içinde yaşanan yalnızlıkların besleyiciliğine inanıyor ve öyle yaşıyordu. Zaten istese de, kendine otellerde, şatolarda yaşayabilecek imkânları elde edemezdi. Bunun için para lazımdı, telif lazımdı, o ise, garip bir hayat sürdürüyordu. Garip, yani gariban: yalnız ve tuhaf, ele gelmez bir hayat.

Günümüzün Bazı Başka Yazarları

Ben yazı yazmak için hiç özel yerler aramadım kendime. Nerde aklıma geldiyse, oturup orda yazdım. Evde kendime ait bir odam olmadı. İlk gençliğimizde (lise, fakülte sıralarında) Alaeddin'le aynı odayı paylaştık. Sonradan yaşadığımız kentler, dolayısıyla yaşadığımız yerler (ev, otel, her nereyse) ayrıldı. Fakülteden sonra bir süre Erdem'le (Bayazıt) bir evi paylaştık; sonra ben evlenip o evden ayrılınca o evde Erdem'le Nazif (Gürdoğan) kaldılar. Evlendikten sonra da müstakil odam olmadı: herkesin ortaklaşa kullandığı salon benim aynı zamanda çalışma odam olarak iş gördü. Ha, elbet, kahvehaneleri unutmamam gerek, özellikle fakülte yıllarımda ve bir süre daha sonra, kahveleri çalışma yeri olarak kullandım. Doğrusunu isterseniz, bu yaşantım benim için doğalın doğalı bir yaşantı tarzı oluşturmuştur.

Ama görüyorum ve biliyorum ki, çoğu kimse için, benim bu durumum hiç de doğal görünmüyor. Virginia Woolf'un, özellikle kadınlar için ön gördüğü "Birinin Kendi Odası", daha da özelde sanki yazarlar için ön görülmüştür dense yeridir. Kendi yalnızlıklarını kimselerle paylaşmak istemeyen, paylaşmamak için şatolar satın alan yazarların da, bizim yaşadığımız bu fani dünyada hayat sürdürmüş bulunduklarını biliyoruz. Erskine Caldwell'ın sırf yazabilmek için, yoksulluk şartları içinde bile o şehir senin bu şehir benim durmadan gezdiğini biliyoruz. Hemingway'ın dünya seyahatleri ise dillere destan. Sanıyorum, benim adamım, Faulkner fazla gezgin biri değilmiş; o da bencileyin bir yerlere kıpırdamamakta ısrarlı davranmış. Nobel ödülünü almak için ayak sürüdüğünü, sonradan kızının hatırı için Stockholm'e gittiğini biliyoruz. John F. Kennedy başkan olunca Nobel kazanmış Amerikalı yazarları ve bilim adamlarını bir ziyafete çağırınca katılmayı reddetmiş, gerekçesini de: "Bir öğün yemek için şimdi buradan kalkıp ta oralara gidemem doğrusu!" diye açıklamış.

Ama böyle, kendine ait odası olmayan ve bir yerlere kımıldamak istemeyen yazarlar olduğu gibi erinip üşenmeden dünyanın bir ucundan öteki ucuna gitmeyi göze alanlar da var. Yıllar önce, müteveffa Aziz Nesin'in, bir roman yazmak için Ada'da bir otele çekilmiş olduğunu bir gazete havadisinde (veya kendisiyle yapılmış bir mülakatta) okuduğumda hayret etmiştim. Ben o tarihte, kahve köşelerinde kendime izbe bir yer seçmekle meşgul bulunuyordum.

Yazı yazmak için böyle özel yerler arayanlar, otellerde yer ayırtanlar aklıma geldikçe, sormaktan kendimi alamamışımdır: acaba bu adamlar cevahir mi yumurtluyorlar, diye...

Dostoyevski de kendine ait odası olmayanlardan. Bu yüzden zengin, asaletli, malikâne sahibi Turgenyev'e içerleyip dururmuş. Bir gün onun ziyaretine gitmiş. Uşaklar, bu hırpani kılıklı adamı içeriye almak istememişler. O da: "Efendinize söyleyin, Dostoyevski ziyaretine geldi." demiş. Mesajı alan Turgenyev, büyük yazarı bizzat karşılamak için kapıya kadar "teşrif etmiş." Dostoyevski'nin bu ziyaretini kendisi için lütuf saydığı besbelli. Etrafta uşaklar, hizmetçiler, belki seyisler dolanırken, Dostoyevski, güler yüzle kendisine: "Hoş geldin" demek üzere elini uzatan Turgenyev'e: " Seni ziyarete geldim, ama oturmak için değil; sana hakaret için geldim" demiş ve Turgenyev'in elini sıkmadan geri dönüp gitmiş. Bir rivayette, Turgenyev'in yüzüne: "Tuh!" dediği de söyleniyor.

Sezai Karakoç'un kahvede etrafındaki arkadaşlarıyla bir yandan çayını yudumlarken, bir yandan da yazısını yazdığını, 60'lı yıllarda bu tarzın nerdeyse onun alışkanlığı olduğunu söyleyebilirim. Nuri Pakdil'i ise uzun yıllar bir arada bulunmamıza rağmen yazı yazarken hiç görmedim, çünkü kitap okumak da, yazı yazmak da onun için özel bir ritüel sayılırdı. Kitap okumak için bile elbisesini giymekten başka kravatını da kuşanır, masanın başına öyle otururdu. Okumaya verdiği değerden ileri gelirdi bu. Rahmetli Cahit'se nerde olsa orda yazardı, onun ritüelleri, en azından yazma konusunda, sanıyorum hiç olmadı. Akif İnan, Nazif Gürdoğan, Alaeddin (Özdenören)... kendine mahsus odası ve ritüeli olmayanlardan. Ama ya, Necip Fazıl? O, kahvenin köşesinde bile yazsa, orayı kendine mahsus bir odaya dönüştürmenin üstesinden gelirdi. Onun, kahvede yazı yazdığını gören birisi olarak söylüyorum bunu. Onu, evinde yazı yazarken de gördüm. Buluşma saatimizden biraz önce gitmiştim evine. Beni salona kabul etti, ama buluşma saatimiz gelinceye kadar: "Hoş geldin" demedi. Tam buluşma saatinde, kalemi bıraktı ve o zaman: "Hoş geldin!" dedi. Kürsü biçiminde tertiplenmiş, yüksek bir masa kullanıyordu. Ve o salon da, sanıyorum kendine aitti.

Sanatçı ve Eseri

E.L. Doktorow'un *Ürperti* adlı eserinde şöyle söylediği naklediliyor: "Harry tam bir hödüktü. Ressamların her zaman böyle olduklarını görüyordum. Çelişki de burada yatmakta zaten. Gizemli bir Tanrı onların asla anlayamamayacakları şeyleri çizmelerini sağlar. Tıpkı Tanrı'nın bize melekleri, azizleri ve İsa'nın kendisini sunmaları için bağışladığı sessiz ellerin sahibi olan o zevk düşkünü Floransalılar, Cenovalılar ve Venedikliler gibi..." (Aktaran: S. Özkaya, *Sanatta Deha ve Yaratıcılık*, İst. 2000, s.103).

Demek oluyor ki, ressam Harry çevresi tarafından kaba ve anlayışsız biri olarak görülmektedir. Ve bu aynı çevre Harry'nin nasıl olup da resim yapabildiğine şaşıyor. Böylesi kaba ve anlayışsız birinin çizdiği resimleri anlayamamayacağını düşünüyor. Ünlü Rönesans ressamlarının da melek, aziz ve Hz. İsa tablolarını onların kişiliklerini anlamadan çizdikleri gibi...

İmdi, anlaşılmamak, dolayısıyla da hödük diye nitelendirilmek yalnızca Doktorow'un kahramanı Harry'ye mahsus bulunmuyor. Dünyamızı yeni bir fikirle tanıştıran düşünürler, eski kalıpları yıkıp geçen, bir bakıma onların dokunulmazlıklarını hiçe sayan ressamlar, müzisyenler, şairler, öykücüler.. hep aynı anlayışsızlık duvarına toslamak zorunda bırakılmışlardır. Dahası, peygamberler bile, bu duruma istisna teşkil edememiştir. Bilakis, en katı ve bağnaz tutum, zulüm sınırlarını bile zorlayacak biçimde onlara uygulanmıştır. Hiç bir peygamber kavminin tümü tarafından safa ve hoşlukla karşılanmamıştır.

Durum, elbette bu insanların (sanatçıların, azizlerin vb.) geçimsiz, kaba, anlayışsız kişilikler olmalarından doğmuyor. Onlar, kurulu düzenin bir alışkanlığını yıkıyor. Alışkanlığın yıkılmasından veya yıkılmaya zorlanmasından doğan yeni durum tedirginlik meydana getiriyor. Onlara nasihat etmenin, yaptıkları işten vazgeçmeleri gerektiğini söylemenin, yaptıkları işin kurulu düzeni rahatsız edeceğini ispatlamanın, bundan doğacak zararların telafi edilmesinin mümkün olmadığını ileri sürmenin faydası yoktur. Ressam Harry için de aynı durum söz konusudur. Onun da bir alışkanlığı yıktığı veya yıkılmasına yol açtığı anlaşılabilir bir olaydır. Hiç bir peygamber, filozof, bilgin, veli yoktur ki, bu anlayışsızlıktan payını almamış olsun; varsa eğer onların istisna teşkil ettiğini hemen söyleyebiliriz.

Sözü geçen bu insanların kendi eserlerini anlayıp anlamadıkları farklı bir konudur; yaptığı işin bilincinde olan olduğu gibi, bilincinde olmadan da bir yenilik sınamış ve getirmiş olanlar olabilir. Ama bu yeniliğin sahibi olan sanatçı, kendi telakkisinin ürünü olarak ortaya koyduğu eseri, çevresi rahatsız oluyor diye değiştirme hususunda bir uzlaşmaya girmeyi reddeder. İşte bu reddediş, sanatçı ile çevresi arasındaki çatışmanın kökenini oluşturur. Bir yanda kurulu düzeni, varbulunan kuralları korumak isteyenler durur, bir yanda ona yeni bir düzen ve yeni kurallar sunmak isteyen dahiler... Kısa vadede, sanatçılar zorbalıkla bastırılsalar, zulme uğratılsalar bile, uzun vadede kazananlar daima onlar olur.

İki Kuyu ya da Niçin Yazıyoruma Bir Cevap Denemesi

Necip Tosun'un 1998'de yayınlanan *Küller ve Uçurumlar* öykü kitabının ilk öyküsü Kuyu adını taşıyor. 1999 yılında yayınlanan benim bir öykümün ve o öykünün adını taşıyan kitabın adı da *Kuyu*. İşin ilgi çekici yanı, her iki öykü de Yusuf aleyhisselama telmihte bulunuyor. Necip Tosun'un öyküsünün akışı şöyle (dikkat: bir özet vermiyorum, öykünün akışını aktarmaya çalışıyorum): Öykü kahramanı yola çıkıyor, öykünün sonunda, onun köyüne gitmekte olduğunu anlıyoruz. Kahramanımız, yol boyunca anılara, düşüncelere, anılarının ve düşüncelerinin çağrıştırdığı fantezilere dalar. Yanında, birkaç fotoğraftan, imgelerinden ve rüyalarından başka bir şey yoktur. Aslında rüyalarının peşinden gitmektedir, fakat rüyalarının ne anlama geldiğini bilmiyordur. Rüyalarının anlamını kendisine açıklayabilecek birini aramaktadır. Ona, bu anlamı açıklayabilecek olan da ancak Yusuf olabilir. Ama Yusuf nerdedir? Yusuf elbette kuyuda olmalıdır. Nitekim kahramanımız köyüne ve evine ulaştığında, harap evinin bahçesindeki kuyuya yaklaşır, kuyunun kapağını kaldırır, kuyudan içeriye doğru "Yusuf!" diye seslenir. Orada Yusuf'u gördüğü sanrısına kapılır. O anda belki de yeni bir rüya görmeye başlamıştır.

Anlaşılabileceği gibi, Necip Tosun'un Kuyu'su, Yusuf aleyhisselamın kıssasındaki sayısız zengin motiflerden ve o kıssanın belki de en önde gelen unsurlarından biri olan rüya motifini öne çıkartıyor. Benim Kuyu başlığını taşıyan öykümde de Yusuf aleyhisselam kıssasına telmihte bulunuluyor. Ancak orada, sanıyorum rüya izleğine rastlanmıyor (sanıyorum diyorum, çünkü öykü içindeki rüyaları o bağlamda okumak isteyenlerin önünün tıkanmaması gerekiyor). Bu öyküde doğrudan doğruya belki de Kuyu izleği öne çıkartılıyor ve kuyu çevresinde bir anlam halkası oluşturulmak isteniyor. Kuyuya verilebilecek anlamlara göre öykü farklı okumalara böylece açık tutulmuş oluyor.

İmdi, Hz. Yusuf kıssası aynı kıssa olmaya devam etmekle birlikte iki ayrı öyküde bu kıssa iki ayrı okumaya konu oluşturuyor. Aynı kıssa üzerine bundan sonra da çeşitli öyküler kurulabilir. Bu, o kıssanın tüketilemezliği ile ilgili bir durumdur. Hz. Yusuf kıssasının, yazar indinde bir dış gerçeklik olarak kabul edildiğinin farkına varıldığı anda, bir yazarın niçin yazmak

istediğinin cevabına da yaklaşmış oluruz sanıyorum. Aynı gerçeklik farklı yazarlara farklı şeyler söylediği ve söyleyebileceği gibi; gene aynı gerçeklikten aynı yazar çeşitli, birbirinden farklı algılamalara da ulaşabilir. Aslında, bir yazar, herhangi bir yazar, bütün söylediklerinin toplamı olarak hep aynı şeyi bir daha, bir daha söylemeye çalışmıyor mu? Bütün yaptığı, bir bakıma, olmadı, bir daha dene, demekten ibaret değil mi?

Şair Blaise Cendrars, bir şiirinin ara başlığında "Niçin Yazıyorum?" sorusunu ortaya koyduktan sonra: "Şunun için.." diyor ve önümüze kocaman bir boş sayfa dayıyor. O boş sayfayı istediğin gibi okuyabilirsin demek istiyor. Bir yazarın yazma gerekçesi, yazdığı yazıların toplamında içkindir. Yazar kendi yazmasına bir dış gerekçe bulamasa bile, o gerekçe o yazının içinde barınır, o yazı bir boş sayfa olarak ortaya konulmuş olsa da.. Nuri Pakdil, sükûtun suretini böyle boş sayfalar halinde çıkartıp okutmadı mı bize?

Kül Tablası

Çehov'a atfedilen bir söz var: "Ben bir kül tablasından bile bir öykü çıkartabilirim" demiş. Bir bakışta, Çehov gibi bir adam için bundan kolay ne olabilir, diye düşünebilir insan. Ama bir kül tablasından bir öykü çıkartmaya girişirseniz, bu sözün ne demeye geldiğini de anlamaya başlarsınız. Kül tablasından öykü çıkartmak ya da kül tablasının öyküsünü yazmak.. Acaba bir öykü, birinin (bir şeyin) başından geçenleri anlatmak mıdır? İşin, buna ilişkin bir yanı bulunabilir. Ama birinin (veya bir kişinin) başından geçenlerin anlatılması, yalnızca bundan ibaret bırakılırsa, yapılan iş bir tarihçe yazmaktan ibaret de kalabilir. O zaman öyküyü nerede bulmalı ya da onu nereye koymalı? Çocukluğumuzun ilkokul okuma kitaplarının birinde "Bir dilim ekmeğin başından geçenler" başlıklı bir yazı yer alıyordu. O yazıda, soframızda bulunan bir dilim ekmeğin, hiç de kolay biçimde elde edilmediğinden bahisle, çiftçinin tarlaya tohum ekmesinden, tohumun buğday olmasına, buğdayın hasadına, değirmene, oradan fırına, fırından soframıza kadar uzanan süreç bir bir anlatılıyordu. Ama bu anlatılan şeyin bir öykü olmadığını biliyorduk biz. Bir dilim ekmeğin başından geçen "serüven", serüvense serüvendi. Ama o serüvene gene de öykü diyemiyorduk. Niçin? Acaba o yazının öykü olabilmesi için eksik kalan neydi ki, o yazı öykü olmuyordu?

Bu bakımdan, bir kül tablasından bir öykü çıkartmak kolay bir iş değildir. O kül tablasının geçirmiş olduğu endüstriyel sürecin anlatımı, bir başına bir yazıyı öykü yapmaya yetmiyor. Öykü olabilmesi için o yazının bazı yerlerinin hayal gücüyle bezenmesini mi beklemeliydik? Ama yalnızca bir dilim ekmeğin başından geçenleri anlatmak gibi bir işe girişen biri bile, aslında ve eninde sonunda kendi zihinsel imajını (bu imaj bir gerçekle örtüşüyor olsa da) aktarıyor değil midir? Demek ki, öykü için aradığımız fazladan bir şey gerekiyor. Acaba o şey, aradığımız o "fazladan" şey nedir?

Bu fazladan şeyin ne olduğunu belki ancak kül tablasının öyküsünü yazmayı deneyerek çıkartabiliriz. Aslında bir kül tablasının öyküsünü yazmak imkânsız bir şeydir. Çünkü kül tablası cansız bir şeydir. Bir dilim ekmeğin başından geçenler de, aslında onun başından geçenleri değil, o ekmeğin nasıl meydana getirildiğini anlatıyor bize. Öyleyse bir kül tablasının öyküsünü yazmayı denediğimizde ne yapabiliriz? O kül tablasına değer atfeden bir insanın, o kül tablası çevresinde ve çerçevesinde, ona

ilişkin olarak yaptığı ve tasarladığı şeyler anlatılmak gerekir: böylece, son tahlilde, anlatılan olgu kül tablasının kendisi olmaktan çıkar, fakat o kül tablasıyla ilgili bulunan bir insanın öyküsü haline gelir. O. Henry'nin "*Son Yaprak*"ı, dalda kalmış bir son yaprağın öyküsü mü sanki? O öykü dalda kalmış son yaprağa insan hayatına ilişkin olarak yüklenen bir anlamın öyküsü değil mi?

Ama bir öykü, bir kez meydana getirilince, bırakıldığı yerde de durmuyor. Çünkü bir öykü de, son tahlilde, istediği kadar gerçekçi olsun, mecaza ve istiareye dayanan anlam katmanlarının ürünü olmak durumundadır. Bir anlam katmanına ulaşılınca, altından yeni bir katmanın çıkmasını beklemek gerekir, tüketilemezcesine..

Kül Tablasının Öyküsü

Çehov, aslında bir kül tablasından “bir öykü çıkartabileceğini” söylemişti. Kül tablasından öykü çıkartmak mümkündür, fakat bir kül tablasının öyküsünü yazmak imkânsızdır. Kül tablasının öyküsünü yazma teşebbüsü, her defasında, ondan bir öykü çıkartmaya dönüşür. Kül tablasının, kül tablası oluncaya değin geçirdiği endüstriyel sürecin onun üzerine yazılmış bir öykü olmadığını, ancak onun nasıl meydana getirilmiş olduğu üzerine bir açıklama olduğunu biliyoruz.

Bir kül tablasının elden ele değişmesi, acaba onun öyküsü mü sayılır? Yoksa kül tablası dolayımında bazı insanların öyküsü mü? *Matmazel Noralyanın Koltuğu*, bir koltuğun öyküsü mü, yoksa Matmazel Noralya’nın öyküsü mü?

Ama illâ da bir kül tablasının öyküsünü yazacağım diye tuttursak, sanıyorum, ancak satirik bir öykü tekniğine müracaat etmek zorunda kalırız. Swift’in *Guliverin Gezileri* adındaki romanında canlandırdığı cüceler ve devler gibi. Veya Orwell’ın *Hayvan Çiftliğ*i adındaki satirik romanındaki hayvanlar gibi. Bu romandaki hayvanlar insanbiçimci yaklaşımla canlandırılmışlardır: hayvanların konuşması, insanca duygular taşıması ve sair durumlar, söylemek bile lüzumsuz, yalnızca insana telmihte bulunmak için kullanılmıştır.

Evet, illâ da bir kül tablasının öyküsünü yazacağım diye tutturan birisinin de, eninde sonunda yapabileceği şey bundan ibarettir: kül tablasına insanbiçimci yaklaşımla eğilmek, ona insanmış gibi muamelede bulunmak.. Ama bu durumda da, kül tablası, kül tablası olmaktan çıkar. Kül tablası, böyle bir öyküde, yalnızca metaforik bir işlev yüklenmiş olur.

London’ın bazı romanlarında anlatılan kurtlara, köpeklere dair öyküler, ancak o köpeklerle insanların ilişkisi açısından anlam taşır, yoksa köpeğin ya da kurdun, bir başına bir hayvan olarak bir öyküsünün bulunması imkânsız bir şeydir.

Demek ki, nesnenin ya da hayvanın öyküsünün olamayacağını, olmayan bir öykünün de zaten yazılamayacağını söylüyoruz. Öyküsü olmak, burada, tarihi olmakla, o da değişmeyle ve evrilebilmeyle eşanlam taşıyor. Oysa bir nesne veya hayvan, neyse o olarak kalır. Neyse o olarak kalan bir şeyin de öyküsü olmaz. Ama teorik olarak, yalnızca bilinç olarak yaşayan, yani elleri, kolları olmayan, dolayısıyla kendiliğinden hareket edemeyen ama

bilinç taşıyan bir insanın öyküsü her zaman mümkündür. Bilinci olmak, bilinç düzeyinde bir hareketi, değişmeyi tazammun eder. Bir başına bilinçle (düşünme biçimiyle) insanın dış dünyaya müdahalesi ve onu değiştirmesi de söz konusudur. Bütün bunlar da, öykünün imkânlılık sınırı içine girer. Oysa bilinçten yoksun bulunan bir nesnenin ve bir hayvanın, duran ve durağan bir şey olarak bir öyküsü yoktur.

Üç Hamal Öyküsü

Sanıyorum lise 2. sınıfa devam ediyorduk. Okulumuzun binası kışlaya yakındı. Bir gün, sınıfımızdan üç arkadaşın (biri bendim) yolu, okulun arka taraflarında bir yere düştü. Burası, kışlanın da yan tarafında bulunan bir dereydi. Orada, hiç de ummadığımız bir manzarayla karşılaştık: giysileri paçavralardan ibaret olan birkaç çocukla birkaç kadın, kışladan atılan kömür ve yiyecek artıklarını topluyorlar, topladıklarını da paçavradan çuvallarına yerleştiriyorlardı. Manzaradan üçümüz de etkilendik. Birbirimize diyecek bir şeyler bulmakta zorlanıyorduk. İtiraf edemiyorduk ki, burnumuzun dibinde böylesi sefaletler yaşanıyor ve biz bu sefaletten habersiz olarak günümüzü gün edebiliyorduk! Bir süre, biraz uzakça bir mesafeden o çocukları ve kadınları seyrettik. Oradan ayrılma zamanımız geldiğinde, bu manzaradan nasıl etkilendiğimizi birer öykü yazarak belirtelim, dedik. Öykümüzü bir sonraki günde hazırlamış olacaktık.

Ertesi gün, üçümüzün öyküsü de hazırdı. Ben, *Hamal* başlığını taşıyan bir öykü yazmıştım. Ali'nin öyküsü de hamal üstüneydi ve *Helâya Bir Hamal Girdi* başlığını taşıyordu. Diğer arkadaşımızın öyküsü de bir polisiye idi. Güya üçümüz de, artık toplayan çocukların öyküsünü yazmak üzere yola çıkmıştık.

Nasıl olmuştu da, somut bir olaydan yola çıkmış olmakla birlikte, o somut olaya, gerçekte uzaktan bile göndermede bulunmayan üç farklı öyküye ulaşmıştık? Ortada ne hamal vardı, ne polisiyeyi çağrıştırabilecek bir vukuat. Gördüğümüz sefalet tablosunun öyküsünü yazmak üzere birbirimize vaatte bulunarak ayrıldığımızda, aslında üçümüz de, en azından konumuzun benzer bir noktada birleşeceğini umuyorduk. Nitekim beklentimizin bu doğrultuda bulunduğunu öğrenmiştik. Ancak ben, kendi öykümü yazmaya başladığımda, önemli olanın gördüğümüz tablo değil, fakat o tablonun üzerimizde bıraktığı etki ve izlenim olduğunu düşünerek o etkinin izlenimin nasıl ifade edilirse gerçeği daha "gerçekçi" biçimde dile getireceğini tasarladığımda, doğrudan bir hamalın öyküsüne yönelmiştim. Yaşadığımız küçük kentin pazaryerinde, sabahın erken saatlerinde iş arayan hamalların bulunduğunu biliyordum. Onlardan biriyle de, bir münasebetle görüşme imkânımız olmuştu. Geçim zorluğu içinde bulunduklarını gözlemlemeye fırsatımız olmuştu. Ali'nin de benzer bir tecrübesi varmış.

Öteki arkadaşımıza gelince, o, o sırada bir *Mayk Hammer* romanı okuyormuş ve onun etkisi altında bulunuyormuş.

İmdi, başlangıçta, yazmayı tasarladığımız olay, üçümüz için de somut bir tabloya göndermede bulunuyordu: artık toplayan çocuklar. Ama sıra onların öyküsünü yazmaya gelince, bu somut olayı hepimizin farklı "okuduğu" ortaya çıkıyordu/çıkmıştı. Her birimiz, bu somut olayı kendi birikimimize göre okumuştuk. Zaten başka türlüsü de mümkün değildi. Öte yandan, kendimize göre okuduğumuz bu somut olayı, ayrıca kendimize göre ifade etmek "zorunda bulunuyorduk". Durum, tıpkı parmak izi gibi bir şeydi. Dıştan bakıldığında birbirine benzer gibi görünen şeyler (yazılar: yorumlar) aslında, birbirinden farklı ıralar taşıyordu. Biçimlerin ve biçemlerin ırası kişiden kişiye değiştikçe, ortaya konulan ürünler de farklılaşıyordu. Yönlendirici faktör, herkesin kişisel birikimi oluyordu.

Öykü Yazmak

Öykü yazmaya başladığım sırada niçin öykü yazma ihtiyacında olduğumu kendi kendime açıklayacak durumda değildim. Bu ihtiyacı niçin duyduğumu şimdi de belki açık seçik açıklayamam. Ama kırkbeş yıldır durmadan yazıyorum. Arada zorunlu kesintiler bulunsa bile, o kesintileri hiçbir zaman kopma olarak algılamadım ve öyle kabul etmedim. En suskun olduğum zamanlarda bile, içimdeki yazma arzusu sönmedi. Çünkü bir şeyler anlatma ihtiyacını sürekli duydum. Ama neydi anlatmak istediğim? Kendimce anlatılması zor olan bir izlek belirlemiştim. Diyordum ki, bir anın içine sıkışıp kalmış bir yaşantı parçasını anlatmayı dene: örneğin bir çehreden bir anda gelip geçen bir gülümsemeyi anlat ya da göz pınarına birikmiş bir damlanın yanaktan süzüldüğü anı hedefle ve o anı yakalamaya çalış. Bu, bir bakıma, bir fotoğraf makinesinin bir anda tespit ettiği bir görüntünün kelimelerle ifadeye dökülmesi demek oluyor. Durum, söylendiği kadar kolay değil. Çünkü o bir anın içine sıkışmış görünen yaşantı parçasını dile getirmek, bir bakıma, o anın geçmişini de halin içine çekip getirmektedir. Bir insan yaşantısının hiç bir anı kendinden önceki anlardan bağımsız oluşmuyor. Bilakis yaşanan o bir tek an, bütün bir geçmişi içinde barındırdığı gibi, daha da "ileri gidildiğinde" geleceği de kapsıyor, bir bakıma tasarılara da göndermede bulunmuş oluyor.

O, bir anı yazma hususundaki niyetime hep sadık kaldığımı ileri sürmüyorum. Ama o niyete sadık kalma arzusunu içimde hep yaşattım. Uzun öykülerde bile işe bu niyetimin öncülüğünde koyuldum. O zaman, bu niyetin beni öykünün kurgusu üstünde düşünmeye zorladığını gördüm. Şöyle ki, uzun bir öyküde bile, bunca uzun bir sürenin içine yayılmış görünen çeşitli olayların.. eninde sonunda, başlangıç noktasına geleceğini keşfettim. Sonradan, bu durumun adının, farklı bir bağlamda ve farklı bir düzlemde de olsa "bilinç akışı" olarak konulduğunu öğrendim. Bense henüz bu bilgilerim olmadan da, farklı "anlatım tekniklerini" denemeye başlamışım bile..

O, bir anın içine sıkışmış yaşantı parçasını anlatabilme arzusunun, beni durağanlığın içindeki devinimi yakalamaya yöneltmiş olduğunu de söylemeliyim. Bu da aslında olaysız olayı anlatma anlamına gelmeli. Olaysız olay nedir? Bir kadının bahçesindeki gülleri devşirmesi bilinen anlamda bir olay değildir. Böyle bir olay aslında hiç bir şey değildir. Parmakları arasında

tuttuğu bir gülü ya da bir kalemi çenesine değdirmiş olarak duran biri bir olayın (vukuatın) içinde midir? Ya da onun tarafından meydana getirilmiş olan bir olayla karşı karşıya bulunduğumuzu söyleyebilir miyiz? Bunlar bilinen anlamında birer olay değildir. Ama günlük, gündelik yaşantılarımızın içinde her gün sayılamayacak denli yaşadığımız, içinde yer aldığımız, içine düştüğümüz duruşların, durumların işaretleridir. Bir bakışta böyle bir durumun ya da duruşun anlatılmaya değer bir yanı da görülmeyebilir.

Ve böyle bakıldığında, aslında, anlatmaya değer olanın ne olduğu sorulabilir. *Suç ve Ceza* romanında ya da *Harp ve Sulh*'ta anlatmaya değer görülen şey nedir? Ama anlatıcısının elinde, bazılarının anlatılmaya değer saymadığı şeylerde ne türden derinlikler (anlamlar) bulunduğu anlaşılır hale geliyor. Bir öyküde, ille de ardı ardına akışan olayları, olaylar zincirini izlemek isteyenler ne Proust'un romanında, ne Joyce'unkinde, ne Woolf'da bir şey bulabilir.

Böyle bakıldığında doğanın akışı insanın içini sıkıntıya düşürür. Tepemizde öylece, kımıldamadan duran bir gökyüzü, her sabah doğup her akşam batan bir güneş, sonsuzca uzayan bir çöl ya da bir deniz, durmadan durmadan durmadan tekrarlanan aynı devinimler.. ne kadar usanç verici bir döngüdür bu! Ama aynı bereketli devini de, bu sıkıntı verici döngünün içinden çıkartılıyor! Birileri bizim adımıza, bu döngünün içinde görünüşte kıpırtısızca durup duran deviniyi bulup çıkartıyor ve onu bize de okuyor. O zaman anlıyoruz, o kıpırtısız gibi duran düzlüğün, düzlemin içinde ne fırtınaların koptuğunu, ne trajedilerin oynandığını..

Bana göre öykü yazmak böyle bir şey olmalı: bahçesinde gül devşiren bir kadının dışardan bir bakmayla anlatmaya değer bir yanının bulunmadığını sanabiliriz. Ama öykücü, o durağanlığın, devinimsizliğin, başı ve sonu belli olmayan bir gül toplama sürecinin içinde, dahası o sürecin bir tek anı içinde bütün bir hayatın gizli bulunduğunu bize gösterebilir. Bu hayatın içine hiç bir entrikanın heyecanı girmemiş olabilir, bu hayat hiç bir suçla ilginç kılınmamış olabilir, ama o hayat bir insan tarafından yaşanmışsa, yaşanıyorsa, bir başına bu durum, bu demektir ki onun yaşanabilir olması durumu, orada anlatılması gereken bir dramın bulunduğunu bize duyumsatabilir.

Bu tür öykünün özetlemeye gelmez oluşu da, içinde entrikanın ve devinimin bulunmayışıyla ilişkilendirilmelidir. Ortada yalnızca bir anlatım vardır, başka hiç bir şey değil.. Öykü belki de, şimdi yalnızca bu yanıyla,

özetlenemez oluşuyla bunca ilgi çekici iletişim araçları karşısında direnebiliyor. Bu durum, bu demektir ki onun yalnızca anlatmadan ibaret olması hali onun özgünlüğünü ve hayatiyetini sağlamasına da hizmet ediyor. Öykünün bu durumu, onun anlatımdan ibaret kalması, soyut bir anlatım olması hali, onun günümüzde gelip dayandığı son aşama olarak da öngörülebilir diye düşünüyorum.

Öykünün Bendeki Karşılığı

Öykünün bendeki karşılığına ve öykülerimi nasıl yazdığıma ilişkin bir soruyla karşılaştığım her defasında, ben de, kendimde yeni bir şeyler keşfediyorum galiba. Bu günden geriye dönüp baktığımda söyleyebileceğim husus şu: ben öykü yazmaya, yalnızca öykü yazmak için başlamıştım, başka hiç bir şey için değil! Ama öykü yazdıkça, bu demektir ki öykü yazma deneyimim çoğaldıkça "bazı şeyler"in öykü ile aktarılabileceğini ayrımsamaya başladım. Bunun anlamı şu oluyor: yazmayı, aktarmayı, başka hiçbir vasıta ile aktarmayı başaramayacağınız öyle bir şeyle karşı karşıya bulunuyorsunuz ki, orada yalnızca bir tek şey kalıyor elinizde: öykü. Ancak onun dilini kullanarak demek istediğinizi başkasına aktarabiliyorsunuz. Dahası, demek istediğinizin ne olduğunu siz kendiniz de ancak o öyküyü yazarak anlamaya, kavramaya başlıyorsunuz.

Bana bir öykünün gelişi biraz tuhaf oluyor: kafamın uzaklıklarında nebülöz (bulutsu) halinde bir şeyler beliriyor: insan siluetleri, paçavralar, bir ocak, döküntülü bir oda.. bunların içinden çıkıp gelen trajik ya da dramatik olgular.. onlardan yayılan öyle bir hava var ki, onu yakalamam gerekiyor.. işte o şey, ne makaleyle, ne denemeyle, ne benzeri başka bir formun belirlemeleriyle dile getirilebilir. O şey yalnızca öykünün diliyle aktarılabilir; onun üstesinden ancak öykünün dili gelebilir. O zaman öyküye başvuruyorsunuz. Zorunlu olarak..

Bulutsu diye anlatmaya çalıştığım o beyinsel olgunun ne olduğunu tam bilemiyorum. Bildiğim, o olgunun anlatılması gerekliliği, dahası zorunluluğu.. O havayı nasıl dışa vurabilirim, nasıl anlatabilirim? Benim, yalnızca benim kendi içimde, kendi beynimde, kendi duyularımda varbulunan o bulutsu durumu, acaba hangi olay örgüsünün formuna sokabilmeliyim ki, onu (o olan neyse onu) başkalarına da aktarabileyim ve benim yaşantımda varbulunan o şeyi aynıyla başkaları için de var kılabileyim? O da yavaş yavaş geliyor. Notlarımı almaya başlıyorum. Yazmaya başladığım anda, öykünün yüzde doksanı kafamda zaten yazılmış bulunuyor, geri kalan yüzde onu da yazarken beliriyor. Böylece yazıyorum. Bir kere yazmaya başladıktan sonra, başta belirlediğim plana uyuyorum. Yazarken yeni çağrışımlar olsa bile onlara itibar etmiyorum. Çok önemliyseler, bir başka konunun malzemesi olarak bir kenara not ediyorum. Ancak insanlara, olaylara, hiç bir zaman öykümde kullanacağım

malzemeler olarak bakmadım. Onlardan sonradan yararlanmış olsam bile, onları yaşadığım sırada, yalnızca onları yaşayan biri olarak onların arasında yer aldım. Sanıyorum öykü ile röportajın ve öykücü ile röportaj yazarının temel farklılığı da, yazdıklarına birer malzeme olarak bakıp bakmadıkları noktasında odaklaşıyor. Benim malzeme olarak görmediğim şeyler (konular, insanlar, her şey), röportaj yazarının malzemesi konumunda bulunuyor.

Öykü yazmayı seviyorum, çünkü kendimi ve acılarımı biraz da öykü yazarak anlıyorum sanıyorum.

Öykü Neyi Anlatır?

Öykü (ya da genellersek tüm edebî ürünler), bir bakıma doğanın kendisi gibidir. Hayır, bu ifademle, öykünün doğayı yansıttığını, öykünün doğanın taklidi olduğunu ileri süren görüşü dile getirmek istemiyorum. Öykünün, tıpkı doğa gibi, kendi okuyucusunu beklediğini anlatmak istiyorum. Nasıl ki, doğa kendi gizini kendinde saklar ve o gizi açacak biri ortaya çıkasıya o giz, giz olarak kalmayı sürdürürse, öykü de kendi gizini kendinde saklar. Ta ki, biri çıkar ve o gizi okur ve ifşa eder.

Doğanın, kendiliğinden orada bulunuşu gibi, öykü de, kendiliğinden orada durur. Öykücünün işinin "anlatmak" olduğunu söylerim hep. Öykücü gördüğünü anlatır. Neyi görüyorsa onu anlatır. Giz de, işte o anlatılanın içinde durur. Öykücü, anlatısının içine giz saklamaz, ama o anlatılan gizi kendiliğinden içerir, içinde barındırır. Şimdi, bu bağlamda, Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'sindeki Benjamin örneğini yeniden öne sürebiliriz. Benjamin (zihinsel melekeleri nerdeyse dumura uğramış biri olarak), elini ateşe uzattığında elinin yandığını dile getiremez, ancak elini geri çektiğini ve geri çektiği elini ağzına götürdüğünü görür. Öykücünün anlattığı, işte, tam da, bu andır. O da, Benjamin'in elinin yandığını söylemez. Okuyucu olarak biz, bu ateşe uzatılan elin yanmış olduğunu çıkarırız.

Öyleyse öykücünün arazları (semptom, ilinek) anlattığını söyleyebiliriz. Öykücü yalnızca gördüklerini (bu görülenler ilişkiler olabilir, durumlar olabilir, olaylar olabilir, her şey olabilir) anlatır. Üstelik öykücü bir insan olarak içinde yaşadığı kültürün bir ürünüdür ve o kültürün ona sunduğu bazı perspektifler vardır: öykücü de herkes gibi, istese de istemese de, beğense de beğenmese de, reddetse de, benimsese de, baktıklarını o perspektiften görür. O perspektif irdelenmez değil, ama onun irdelenmesi başkalarının işidir. Öykücü, öyküsünü yazarken "mevcut durumu" veri olarak kullanır.

Öykücü yağmurun yağdığını söyler, ama yağmurun nasıl olup da yağdığının açıklanması onun işi değildir. Öykücü, diyelim ki, yoksul bir insanı anlatır, ama yoksulluğun kökenini açıklamak onun işi değildir. Dostoyevski'nin anlattığı kumarbaz tipinden psikanalitik sonuçlar çıkartmak Freud'un işiydi. Raskolnikof'un cinayetini niçin itiraf etmek zorunda bulunduğunu açıklamak da Bergson'a düşmüştü. Ama Dostoyevski, yazdıklarından böyle sonuçlar çıkartılsın diye mi kaleme aldı onları? Başka birileri de çıkar, onların ulaştığı sonuçlardan bütünüyle farklı

sonuçlara varabilir aynı metinden. Tıpkı doğa karşısında yapıldığı gibi: bir Tales'le Arşimet'in, bir Newton'la bir Einstein'ın doğaya bakışı aynı mıydı? Ama hepsinin baktığı doğa aynıydı ve aynı kalmayı da sürdürüyor.. aynen bir edebî metin gibi.

Hep Aynı Öykü

Faulkner, bir yerde: “Usanmaksızın hep aynı öyküyü anlatıyorum.” diyordu. Bir başka seferinde, bu fikrini açarcasına şunları belirtiyordu; “Sartoris’le başlayarak şunun farkına vardım ki, üstünde doğup yaşadığım posta pulu büyüklüğündeki toprakta bulunan yazılmaya değer şeylerin hepsini yazmaya bir ömür bile yetmez ve ben gerçek olanı süzüp güzelleştirmekle efsaneleştirerek bu bölgede hükümdar olmak özgürlüğünü elde edebilirim. Bu düşünce önüme büyük bir insanlık definesi serdi, böylece kendi evrenimi yarattım.”

Faulkner o “nokta”yı, yazılmaya değer o bir tek noktayı, kendi noktasını yakalamıştır: insan ve onun (kendi) dünyası! Bu dünyanın içinde olup bitenler anlatılmakla tüketilemez. Orada yaşayan insanlar tükenmedikçe, o dünyanın sınırları üzerine yüründüğünde bir ufuk gibi geri çekildikçe, o noktanın öyküsü yaz yaz tükenmez: her defasında yeni baştan yazılmak ister. Çünkü yazılıp bitirildi sanıldığı her defasında, yazar, onu, bu sefer de yazmayı başaramadığını görür ve hüsrana uğrar.

O, Japonya’ya yaptığı seyahatte, birinin, kendisine, artık Japonya’nın da öyküsünü yazabileceğini söylediğinde şu cevabı vermişti: “Ben kendi ülkemin öyküsünü daha bitiremedim ki!” O öykü elbette bitirilemez olan bir öyküdür. Çünkü o insan, o, öyküsü anlatılan insan, her seferinde değişmiş olarak bir daha yazılmayı talep ediyor. O insanın üstünde yaşadığı posta pulu büyüklüğündeki toprak parçası, her seferinde karşısına yeni bir yüzle çıkıyor. Hiç bir defasında, orada, donmuş, katılaşmış bir insan yüzüyle ve bir toprak parçasıyla karşılaşmıyoruz. Bir bağlamda her an değişen, fakat başka bir bağlamda hiç değişmeden kalan bir toprak parçasının ve onun üstünde yaşayan insanın hayatı yazmakla tüketilemez.

Hele de, yazmak için baş konulmuş olan ülkü insan ruhunun çilesini ve alın teriyle yoğrulmuş emeğini dile getirmeye talipse! İnsan kalbinin sorunları dile getirilmek isteniyorsa... İşte burada, yazarın yakaladığı ve giderek içine gömüldüğü gerçeklik, yalnızca bir tek yazarın değil, fakat insanoğlunun ortak çabasıyla bile üstesinden gelemeyeceği bir derinlik, yoğunluk ve tüketilmezlik taşıyor olacaktır. Eğer ülke, insan ruhunun çelişkileri olarak seçilmişse, insan ruhunun arayışları, keşifleri, yitirimleri, onun zenginlikleri ve yoksullukları, yüceliği ve sefaleti ortaya konulmak isteniyorsa, bunu dile getirmeye çaba gösteren her insan, yolunun daha

başlangıcında kendi yetersizliğini anlamakta gecikmeyecektir. Gene Faulkner'ın dediği gibi aşkı değil de şehveti anlatmak kolaydır; ruhun meselelerini değil, fakat guddenin ilcalarını anlatmak da kolaydır. Ama bunların anlatımı hiç bir evrensel kemiğe işlemez.

Evet, şair veya öykü yazarı, durmadan aynı öyküyü, insan ruhunun öyküsünü yazmayı seçmişse, bu öykü, eskimeden, usandırmadan, bıkkınlık doğurmadan, kendini yeniden ve yeniden öne sürecektir. İnsanın bir kalbi bulundukça ve insan, kalbinin öyküsünü yazmaya durmuşsa, bitirilemeyecek bir öykü, durmadan ve fakat her seferinde yeni bir kalıba girerek tekrarlanıp gidecektir.

Şablon

Son tahlilde bir öykünün, bir romanın, bir piyesin nasıl yazıldığına ilişkin bir şemayı, bir şablonu ortaya koymak mümkündür. Nitekim okul kitaplarında anılan türler için belli bir formül verilmektedir; edebiyat dünyasında da o formüle uygun biçimde kaleme alınmış sayısız örnekler bulunmaktadır. Fakat nasıl oluyor da, aynı formülü uygulamış olan farklı yazarlar, dahası aynı formülü farklı eserlerinde aynı biçimde uygulamış olan yazarın eserleri arasında farklar bulunuyor? Farklar bulunuyor ki, onların her biri farklı bir ürün olarak okunabilmektedir.

Demek ki, aynı formül uygulanmakla birlikte farklı ürünler elde etmek mümkün olmaktadır. Çünkü eğer sahici bir eserle karşı karşıyaysak (ki uyduruk olanlar zaten sadet dışı), aynı formül uygulanmış olmakla birlikte, her eserde o formülü aşan farklı boyutlar da bulunmaktadır. Mesela verilen formüllerden biri, eserin serim, düğüm, sonuç duraklarına yer verilmesini esas alır. Bu formül uygulanarak drama da, melodrama da ulaşmak mümkündür. Eser nitelikliyse dram olur. Dramın dozu kaçırılırsa melodrama dönüşür.

Dramla melodram arasında nerdeyse kıl kadar ince bir çizgi yer alır: o ikisinin arasındaki fark o çizgi tarafından belirlenir. Çizginin bir yanında dram, öte yanında melodram konuşlanmıştır. Aynı süreçleri izleyerek bir noktaya getirilmiş olan iki eserden birinde kahraman ağlarken bunu yalnızca kendisi için yaparsa ve icabında göz yaşlarını kendi içine akıtırsa bir dramla karşılaşabiliriz; ama aynı sahnede kahraman kendi gözyaşlarını okuyucusuna ya da seyircisine aktarmaya, yani onları da ağlatmaya kalkışırsa dram birdenbire melodrama dönüşmüş olur. Eser de böylece asaletini yitirir.

Dramın veya trajedinin öteden beri belli şablonları da verilir. Aristo, iyi bir trajedinin unsurlarını sayar. Bu unsurlar biliniyor olmakla birlikte niçin o şablon(lar) uygulanarak her zaman iyi ürünler elde edilemiyor? Daha ilginci, formül ve şablon elde bulunuyorsa niçin eline kalem alan herkes bir eser ortaya koyamıyor? Galiba o formüller yazar için olmaktan ziyade okur için kolaylık sağlıyor, onun eseri anlamasına yardımcı oluyor. Yazarsa, her seferinde o formülün için sıkıştırılmış olan şablonu, şemayı aşıp geçiyor. Has eserde, belki o formüllerin uygulandığını veya o formüllere uyulduğunu tespit edebiliyoruz. Ama yazarın, hiç de şablonlara uyum

sağlamak için kalemi eline almadığını da biliyoruz. Şablona uyum sağlamak amacıyla yola çıkılmıyor, uyum sonuçta kendiliğinden ortaya çıkıyor. Dostoyevski'nin veya Tolstoy'un veya Flaubert'in anlattığı türden aile facialarını sonradan sürüyle adam taklide yeltenmiştir. Ama andığımız yazarların elinde aynı konu asaletli bir dram olarak şekillenirken, berikilerin elinde sulu melodramlara dönüşebilmiştir. Birincilerin hedefi hayatı hayat olarak yansıtma çabasına yönelmişken; ikincilerin hedefi okuyucuyu (seyirciyi) zaafı bulunduğu yerinden yakalayarak onun duygusunu sömürmeye yönelmiştir. Mizahla maskaralık; komik olanla gülünç olan arasındaki fark da benzer nitelikleri içeriyor.

Roman Kahramanı Denetlenebilir mi?

Roman kahramanının denetlenemez olduğu hususundaki yaygın kanıya John Berger de katılıyor. Öyküyle ilgili bir yazısında şöyle söylüyor: “Haklarında bir şeyler yazdığımız kişileri bizden ayıran şey öznel ya da nesnel bilgi değil, anlattığımız öyküde onlarca yaşanan zamandır. Bu ayırım biz, öykü anlatıcılarına bütünü bilme üstünlüğünü sağlar. Buna karşın, bu güç bizi güçsüz de kılar: anlatı başladıktan sonra kişilerimizi denetleyemeyiz. Onları izlemek zorunda kalırız ve bu izleme onların yaşayıp bizimse yönettiğimiz zaman boyunca sürer.” (John Berger, *Ve Yüzlerim, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, Adam Y. 1988, s.32).

Öykü (roman) kahramanının yazar tarafından denetlenemez oluşu, onların başı boş bir hayatı keyiflerince sürdürdükleri anlamını mı taşıyor? Burada da karşımıza sorular çıkıyor. Şöyle ki, eğer öykü kahramanı kendi gerçekliğinin iç zorunluluğu dolayısıyla yazarına itaat etmiyorsa, burada, belki bir meselenin olmadığı söylenebilir. Yok eğer öykü kahramanı hem yazara itaat etmiyor(!), hem de “olmayacak” bir yaşantıyı “keyfince” sürdürmeye kalkışıyorsa, orada bir meselenin bulunduğunu ileri sürebiliriz. Çünkü öykü kahramanı ne kendi keyfince hareket etme, ne de yazarın keyfine göre hareket etme serbestliği içinde bulunur. Öykü kahramanı, ancak, kendi gerçekliğinin sınırlarıyla bağımlı olarak yaşar. Bu demektir ki, kahramanımız durup dururken kendine kıyamaz, durup dururken cinayet işleyemez, durup dururken yalan söyleyemez; öykü kahramanı hiç bir hareketini, davranışını durup dururken ifa etmez: onun bütün davranışları, tutumu kendi ırasının zorunluluğu ile çevrilidir. Dolayısıyla o, yazarının elinden uçup giden, yazarın denetleyemediği, dolayısıyla denetimsiz kalmış bir kişi olma halinde değildir. Burada, elbette, belli bir telakki tarzı içinde bulunan öyküden bahsediyoruz. Bu öykü telakkisinde yazarın kahramanını tanıması zorunlu oluyor. Aslında satirik bir öyküde bile, kahramanlar durup dururken (kendi keyiflerince) hareket etme serbestîsine sahip değildir. Ne Guliver, ne *Hayvan Çiftliği*’nde yaşayan hayvanlar.. kendi gerçekliklerinin dışına çıkabilir. Öykünün satirik olması, dahası doğrudan masal ya da efsane olması, öykü kahramanlarının keyfî davranışlar içinde bulunmasını terviç etmez. *İlyada* veya *Odessa* mitoslarını inandırıcı ve kalıcı kılan, oradaki olağanüstü kahramanların kendi gerçekliklerinin zorunluluğuna, kendi ıralarına uygun davranışlar içinde bulunmalarıyla açıklanabilir.

Öykünün (şiirin) kurgusal bir temel üzerinde inşa edilmiş olması, onun muhteviyatının keyfî biçimde düzenleneceği anlamına gelmiyor. Aksi takdirde ciddi bir eserle değil, fakat düzmece bir eserle karşı karşıya bulunduğumuzu anlamakta gecikmeyiz. Eğer J. Berger, öykü kişilerini denetleyemediğimizi ileri sürerken, onlar ancak ve ancak kendi ıralarının gerektirdiği hayatı yaşarlar ve bu anlamda yazarın denetimini kabul etmezler demek istiyorsa, bu bağlamda fikirlerimizin örtüştüğünü söyleyebiliriz.

Durduk Yere Cinayet

Bazı yazılar durduk yere işlenen cinayet gibi, durduk yere ortaya çıkabilir. Bu durum bende ender olur. Ama tasarlamadan yazanlar için sanıyorum daha sık vaki olmalıdır. Önünde kâğıdı, elinde kalemi, masasında oturan bir yazar, durduk yere kâğıdına “bi şeyler” çiziktiririrken, kelimelerle oynarken, bakarsınız, kendini çağrışımlarının seline kaptırmış gidiyor. Sonunda, ortaya pekâlâ bir şiir ya da bir öykü ya da bir deneme çıkmış olabilir.

Ama acaba gerçekten bu çiziktirmelerden elde edilen yazı büsbütün hazırlıksız mı elde edilmiştir? O adam niçin, önünde kâğıdı, elinde kalemi bir masada oturmuş “bi şeyler” çiziktirmeye uğraşıyordu ki? Yapacak başka bir işi yok muydu?

Camus’nün M. Mersault’sundan söz açmıştım. Durduk yere bir cinayet işlemiş, sonra da, mahkemede, bu işi, ortada güneş olduğu ve gözünün kamaştığı gerekçesine dayanarak açıklamaya çalışmıştı. Bu gerekçe, haliyle kimseye inandırıcı görünmez. Nitekim mahkeme de onu ölüme mahkûm eder. Mahkemenin böyle bir gerekçeyi niçin inandırıcı bulmadığını bilemiyoruz, çünkü olaylar kahramanımızın görüngüsünden dile getiriliyor. Bu görüngüden de, mahkemenin verdiği karar da, bu kararın gerekçesi de kahramanımızın ilgi alanının dışında duruyor. Ancak bizim okuyucu olarak kestireceğimiz hususlar varbulunmaktadır; bunun başlıcası da kahramanımızın “bu işe” yatkınlığıdır. Varılan sonuç (cinayet), inandırıcı bir gerekçeye dayansın veya dayanmasın, ortaya belli bir sonuç çıkmış veya çıkartılmıştır.

Louis Althusser’in, karısını öldürmek suretiyle işlediği cinayetin de, M. Mersault’nunkinden geri kalır yanı yok. O da, kendisinin anlatımına bakılırsa, karısının boynuna masaj yaparken, birden, onu boğmuş olduğunun farkına varır. Anlatım öyledir ki, filozof, karısının öldüğünü, üstelik kendi elleriyle öldürülmüş olduğunu fark ettiği anda paniğe kapılır. Apartmandaki bir doktorun yardımını istemek üzere koridora fırlar... Ama geri dönüşsüz olay vuku bulmuştur bir kez ve iadesi imkânsız durum lök gibi karşısında durmaktadır. Yapılabilecek hiçbir şey kalmamıştır.

Bu cinayetlerdeki “sebepsizlik” katil ile maktul arasındaki ilişkinin böylesine vahim bir sonucu bekletmiyor olmasından ileri gelmektedir. Birinci hadisede katil ile maktul arasında hiç bir ilişki yokken; ikinci ve

gerçek bir hayat olayı olanda, katil ile maktul arasında ilişki vardır: onlar evlidir. Ama bu evliliğin katili cinayet işlemeye sürükleyecek denli uyuşmazlık ve uzlaşmazlıkla sürdüğü bilinmiyor. Böylece, bizim dışardan söyleyebileceğimiz husus, bu cinayetlerin sebebinin ancak katillerin derunundaki gizli sebebe dayandırılabileceği olabilir. O kişilerin, bir biçimde, cinayete yatkın bir mizaç taşıdıklarını ileri sürebiliriz.

Sebepsiz gibi görünen yazıların meydana getirilmesi de, ancak ve her şeye rağmen, onların, bir yazarın elinden çıkmış olmasıyla açıklanabilir. İster üstünde düşünülüp taşınılarak meydana getirilmiş olsun, ister "bi şeyler" çiziktirilirken olsun: eser, ona müstait olanın elinden çıkmaktadır.

Üslûp Ele Veriyor

Olay bence ilgi çekiciydi: Japonya'da tam 30 yıldır aranan aşırı solcu terör örgütü Kızıl Ordu'nun kadın liderini dumanlarıyla halkalar çıkararak içtiği sigarası ele vermiş. Yakalanmamak için erkek kılığına giren, estetik ameliyat geçirerek yüzünü tanınmayacak hale sokan terörist, ancak değiştirmeyi başaramadığı bir özelliği yüzünden yakayı ele veriyor. Kılık kıyafet değiştirilebilir, gövde üzerinde ameliyat yapılmak suretiyle değişiklikler gerçekleştirilebilir, ama huy.. ama kişiye özelliğini veren davranış biçimleri.. yani üslûp.. bu nasıl değiştirilebilir? Onun değiştirilebilmesi mümkün müdür? İnsanın sigarayı veya kalemi, fırçayı tutuş biçimi daima kendine özgüdür. Refleks halindeki davranışı, yani elinde olmadan gösterdiği tepkiler sonucu elinin, yüzünün, gözünün, dudağının aldığı biçim de kendine özgüdür.

Çıraklar, öğrenciler ustalarından, okullarındaki öğretmenlerinden hep aynı şeyleri, standart olanları öğrenirler, ama öğrendiklerini içselleştirerek kendilerine mal ederler ve bu bilgilerin herkese göre değişen kendine mal ediş biçimi, o bilginin, o maharetin o kişiye özgü niteliğini oluşturur.

Herkesin kendine göre bir okuma üslûbu olduğu gibi, yazma üslûbu da kendine göredir. Herkesin bir yazıdan etkilenme biçimi, etkilenme sebebi farklıdır. Farklı etkilenmeler, farklı okumalara yol açar, farklı okumalar da farklı yazmalara.. Yazının öğretilebilir özellikleri edebiyat ders kitaplarında, kompozisyonla ilgili kitaplarda anlatılır. Orada öğretilen bilgileri herkes kendine göre öğrenir, ama daha önemlisi orada öğretilenleri herkes kendine göre uygular. İşte tam da bu noktada, öğretilemez olanın sınırı başlar. O, ancak kişinin kendi özelliklerine göre biçim alacak olan üslûbudur.

Bir yazının kurgusunun nasıl olacağı bilinen bir şeydir. Ama her yazar, kendi yazısını etkili hale getirebilmek için bu kurgu üzerinde değişiklikler, sapmalar meydana getirir. Seçtiği kelimeleri farklılaştırmak ister, farklılaştırdığı kelimeleri farklı yerlerde, farklı anlamlar vererek kullanmak ister. Bütün bunları nasıl gerçekleştirdiği çoğu kez yazarın kendisine bile meçhuldür. O, içinin sesine uyduğunu söyleyerek bu işlemleri gerçekleştirir. Onun gerçekleştirdiği şey, son tahlilde, taklit edilemez olan yerde düğümlenir. Bir Yunus Emre'nin, bir Nasreddin Hoca'nın çeşitli taklitleri çıkmıştır. Ama onların aslını bilenler, bir bakışta taklitlerini fark etmekte gecikmez.

Anlatmadan anlatmaya fark var, değil mi? Aynı fıkra birinin ağzından bir türlü, başkasının ağzından başka türlü anlaşılır. Birinin anlattığı zevk verir, öteki vermez. İşte anlatılan şeyin özü aynı olmakla birlikte o iki anlatımı farklı kılan, birini zevkli, ötekini zevksiz kılan, o anlatımların farklı üslûbudur. Bu yüzden, üslûbu beyan aynıyla kişidir, denir: üslûp kişiyi yansıtır. Ve kişi de kendini kendi üslûbunda bulur.

Dikiz ve Gözlem

Dikiz, göz atma, gözleme anlamına gelse bile; asla gözlemleme anlamına gelmez ve o anlamda kullanılmaz. Dikiz, ne olup bittiğini anlamak için bir göz atmadan ibarettir. Otomobillerin dikiz aynası tam da bu fiil için icat edilmiştir: sürücü, bir göz atmayla, dikiz aynasına şöyle bir bakmayla arkasında neler olup bittiğini görüverir. Gözlem ise, bir durumun nasıl seyrettiğini görerek anlamaya dayanan bir inceleme biçimi veya çeşididir. Dikiz fiili genelde bililtizam ifa edilir; gözlem ise bilinçli ve hazırlıklı olarak gerçekleştirilir. Ancak dikiz fiili dikizleme olarak kullanıldığında dikiz işinin ısrarla sürdürüldüğü anlamını çıkartırız. Dikizcinin yaptığı iş böyledir: dikizci, belli bir maksatla (diyelim birinin gelip gelmediğini denetlemek üzere) durmadan etrafı kolaçan etme işini üstlenmiş kişidir. Ancak bu durum bile gözlemle aynı değildir. Gözlemde, bir fenomenin baştan sona nasıl geliştiği veya hangi evreleri geçirdiği hususunda bilgi sahibi olunmak istenirken; dikizlemede, aktüel olarak vuku bulan hususlar hakkında ve yalnızca o an için işe yarayacak bir gözcülük hizmeti söz konusudur.

Dikizleme fiili, bir de, gözünü dikerek bir başkasını gözleme anlamında kullanılıyor. Bu anlamında dikizlemek, bir başkasının mahremiyetini ihlal etmeyi ifade ediyor. Fiilin bu anlamda kullanılışı Türkçede yaygın biçimde “röntgencilik” kelimesiyle de karşılanıyor. Burada, fiil, gizliliğinin yanında tecessüsü de içeriyor. Cemil Meriç’ten Batının ilk romanlarından biri olduğunu öğrendiğimiz *Topal Şeytan*’ın kahramanı böyle bir dikizciymiş: evlerin bacalarından içeriyi seyredermiş. Orada görülenlerin aktarılmasından bu roman meydana gelmiş.

Ancak burada, romanın dikizleme üzerine kurulduğuna ilişkin vurgulamayı yanlış anlamamak gerekiyor. Bir dikizci üzerine ve onun anlattıklarını esas alarak bir roman meydana getirmekle (ki bu, bir gözlemleme, yani müşahede işidir), romanın dikizcilik üzerine kurulu bir sanat olduğunu kabul etmek ayrı şeylerdir. Cemil Meriç, romanın, dikizcilik üzerine kurulu bir sanat olduğu kabulünden hareket ediyor ve bu kabulü Müslümanca davranışla bağdaştırmadığı için Müslümanlarda roman yazılmamıştır sonucuna ulaşıyor: “Topal Şeytan evlerin damlarını açar, bizi yatak odalarına sokar. Osmanlı bu tür laubaliliklerden hoşlanmaz.

Mahremiyetlere hürmetkardır.” (Cemil Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, Ötüken Y. 1977, s. 74).

İmdi, Hazreti Ömer’e atfen anlatılan bir olay var. Hazreti Ömer, hilafeti sırasında bir gece gezerken, bir evden kulağına bazı sesler çalınmış. Seslerden kuşkulanarak evin damına çıkmış, içeriye bakmış, orada, sahabelerden birini karısıyla halvet halindeyken içki içtiğini görmüş, duruma öfkelenmiş, o sahabeyi uyarmak üzere evin kapısını vurmuş. Kapıya çıkan sahabeye bu davranışından vazgeçmesi hususunda uyarıda bulunmuş. O sahabe de Hazreti Ömer’e şu cevabı vermiş: “Ben içki içmekle bir günah işliyorum. Sense bu hareketinle üç günah işliyorsun. Bir, tecessüs ederek evimi gözlüyorsun. İki, mahremimi görmemen gereken bir durumda, o çıplak haldeyken görüyorsun. Üç, hakkın olmayarak beni taciz ediyorsun.” Hazreti Ömer, sahabenin bu tepkisini haklı bulur ve ondan özür dileyerek çekilir. İmdi, anlatılan bu vakada, ortada bir mahremiyet, o mahremiyetin ihlali ve o ihlalin hikayesi yer almaktadır. Ancak bütün bunların hikaye edildiği görüngünün farkına varmak gerekiyor. İnsanların mahrem halleri ve mahrem durumları vardır ve onlara hürmette kusur etmemek gerekir diye düşünmenin yeriyle; bir hekimin görev sınırını, dolayısıyla bir yazarın görev sınırının ne olduğunu tefrik etmenin yerinin farklı olan alanlarda konuşlandığını bilmek, aynı mahremiyetin sınırı üzerine de bilgi veriyor. Belki şöyle de söyleyebiliriz: dikizcilik etmekle, dikizcinin durumunu gözlemlemek farklı şeylerdir.

Rabıta

Güneş altında söylenmedik bir şey kalmamış olsa bile, sen, sözünü öyle bir biçimde dile getirmelisin ki, o sözün o biçimde dile getirilmiş olması, dinleyenlerin kendi gerçeklikleriyle yeniden ve yeni bir irtibat kurmasına yol açsın!

At kişnemesi, eşek anırması, aslan kükremesi, kedi miyavlaması bu hayvancıkların yaratılmış olduğundan bu yana asla değişmemiştir. Bu hayvancıklar meramlarını kendilerine özgü bu sesleri çıkartarak ortaya koyarlar. Onu algılaması gereken her kimse ve her neyse, o sesleri algılar ve gereğini ona göre yerine getirir. Bir eşeğe niçin anırıyorsun, diye sorulmaz. Onun niçin anırdığını insan olarak biz bilmesek bile başka eşekler bilir ve anlar. Hem öyle anlar ki, ona göre kendi tutumunu da belirler. Bir eşeğin anırması asla boşuna olmaz ve eşek keyfî olarak nefesini tüketmez. Bir anırtı, bir kükreme, bir kişneme, tıslama, ciyaklama.. daima tabiatta karşılığını bulan bir işleve sahiptir.

Ama insana mahsus olan “söz” böylesine yalın değildir. Sözün olduğu yerde, onun bir muhatabı da bulunur ve o söz, nerdeyse muhataplarının adedince farklı anlamalara açık durur.

Güneş altında söylenmedik bir şeyin kalmamış olmasına ve yeni bir şeyin bulunmamasına rağmen, nasıl oluyor da insanlar durmadan söylüyorlar? Söylenen yeni olmamasına rağmen, niçin usanmıyorlar? Söylenen yeni değilse, peki nedir? Nedir, insanların söylenenlere yeniden kulak kabartmasının nedeni? Dinlenilen şey daha önce söylenmişse bu tekrar niçin?

Demek ki, söyleyen ve söylenen kadar, söyleyenin ve söylenenin karşısında yer alan tarafın da bu rabıtanın kurulmasında elzem olduğunu tebarüz ettiriyoruz. Yunus Emre’nin “Her dem yenileniriz, bizden kim usanası?” biçiminde dile getirdiği fikir, aynı zamanda bu fikrin muhatabı bakımından da anlamlandırılmalıdır. Yeniliğe açık bulunmayan bir muhatapla karşı karşıya bulunma talihsizliğini yaşayan birinin kendini her dem yenilemesinin faydasını görmek zordur. En başta söylediğimiz cümle de, ancak böyle bir muhatap karşısında bir değer taşır.

Öyleyse dinleyenin söyleyenden arif olması gerektiği de teyit edilmiş oluyor. Eğer ortada bir tek hakikat varbulunuyorsa ve ancak ve yalnız durmadan o hakikat tekrarlanıp duruyorsa, ve hem söyleyene, hem

dinleyene bu tekrardan bıkkınlık duygusu gelmiyorsa, bir yandan söyleyenin yeni biçimleri denediği sonucuna varmamız mümkün görünürken, bir yandan da dinleyenin yeni algılamalara açık bulunduğunu tespit etmemiz mümkün görünüyor.

Sessiz Sinema/ Kelimesiz Şiir

Sessiz sinema gerçekten sessizdir, ama onun aynı zamanda kelimesiz olduğunu da ileri sürebilir miyiz? O abartılı yüz işaretleri, el kol hareketleri de neyin nesi? Orada yürüyen bir insan bile, işte ben yürüyorum, dedirtir insana. Orada yemek yiyen insan, gündelik yaşantımızda yemek yiyen birinden farklıdır, o, orada, yemek yiyordur. Konuşmanın ortadan kalkması, jestlerin, mimiklerin abartılmasıyla telafi edilmeye çalışılıyor. Böylece yeni bir dil oluşuyor, konuşmayı iptal eden, konuşmanın yerine geçen başka bir dil.. ama bir dil. Orada bir dil varbulunuyor olmalı ki, onun ne dediğini anlayabilelim... Onun ne dediğini anlıyorsak, orada bir dilin varbulunduğuna hükmetmemiz gerekir. Ama bu dil, bir tercüme dildir. Orada konuşulanları hiçbir zaman konuşanın aslî diliyle anlayıp kavramayız. O dili kendi dilimize çeviririz. Eğer filmi yapanların niyeti ille de orda konuşulanları onların konuştuğu dilden anlamamızı hedefliyorsa altyazı dolayımına başvurmaktan başka çare kalmaz. Ama bu da ne ölçüde çaredir, ayrı. Çünkü sesin olmadığı yerde konuşmanın vurgulaması gene seyirciye bırakılmak zorundadır, bu da gerçek konuşmadan önemli faktörlerin çıkarılmak zorunda kalındığına delalet eder. Bütün bunlara rağmen filmin iletisi seyirci tarafından kabaca kavranır, anlaşılır. Bu demektir ki, insanlar bir şey anlatmak istiyorsa, onu anlatmanın bir yolunu bulmanın üstesinden geliyorlar.

Bu yollardan biri de şiir olmalı (şiir burada bütün edebiyat türlerini kapsayıcı bir genişlikte kullanılıyor). Bir şiirde, şiire kelime olarak girmiş olan bir kelime acaba kendinden ibaret bir kelime olarak mı duruyor? Şair: “Eleni, Eleni karyolaya bağlı kadın” (Sezai Karakoç) derken, acaba bize karyolaya bağlanmış bir kadın imgesi mi sunmak istiyor dersiniz? Belki bu da var, ama söyleyiş biçiminden, o mısraın üstündeki ve altındaki mısralardan, söylenmek istenenin yalnızca söylenenden ibaret bulunmadığını, onu aştığını fark edebiliyoruz. Bir şiirde, hiç bir kelimenin bırakıldığı yerde durmadığını bilmemiz gerekiyor. Eğer bir kelime bırakıldığı yerde duruyorsa, bir kelime sadece ve sadece kendisi olarak kalabiliyorsa, bu, ancak şair öyle istediği için öyle olabilir. Ama bunu başarmak da ayrı bir maharet ister.

Böylece acaba her şiirin, farklı bir düzlemde bir sessiz sinema gibi olduğunu söyleyebilir miyiz? Sessiz sinemada oyuncunun hareketleri, şiirde

kelimelerle temsil ediliyor: hareketlerin arkasındaki anlamın okunması seyirciye bırakıldığı gibi; şiirdeki kelimelerin arkasındaki anlamın okunması da okuyucuya bırakılmış değil midir?

Şiir: Şerefli Sanat

İbni Haldun, Arapların şiire şerefli bir paye verdiklerini şöyle anlatıyor: "Bil ki şiir, arabın söyleyiş tarzları arasında en şerefli ve nefis bir ifade şeklidir. Bu şerefinden ötürü araplar şiiri bilgilerin, haberlerin, doğru ve yanlış düşüncelerin bir çok bilgi ve hikmetlerinin kaynağı ve başvuracakları bir dergi edinmişlerdir." (İbni Haldun, *Mukaddime III*, çev. Z.K. Ugan, MEB Y. İst. 1970, s. 228).

İbni Haldun, bunları söylemekle yetinmiyor, şiiri hem bir bilgi, hem de bir sanat dalı olarak ele alıyor. Şiiri bilgi alanı olarak ele aldığında onu bir edebî ürün olarak görüyor ve edebî sanatlar açısından değerlendiriyor, bir belagat olarak şiirin yerini irdeliyor; onun belagat sanatı olarak yerine getirmesi gereken şartları inceliyor, beyitlerin anlamını, kafiye düzenini ve benzeri edebiyat sanatlarını şiir açısından ele alıyor. Bu sanatların yerine getirilmesinde düşülen zaafların şiiri nasıl etkileyeceğini ortaya koyuyor.

Şiire, bir de, doğrudan sanat olarak bakıyor. Bir ifade sanatı olarak.. Bu bağlamda şunları söylüyor: "Bir sözün belagatli olması için o sözlerin sözü söyleyen ve kendisine hitap edilen kimsenin haline uygun olması şarttır. Sonradan yetişen yazar ve edipler ise nesre şiir üslûbunu soktular. Halbuki hükümdar ve sultanlara hitap ederken bundan sakınmak gerekir. Çünkü şiir üslûbu buna uygun değildir. Tumturaklı sözler kullanmak, ciddiyetle şakayı birbirine karıştırmak, vasıf ve tavsiflerle lüzumsuz olarak sözü uzatmak (itnab) ve lüzumsuz yerde benzetme (teşbih) ve istiareleri çok kullanmak belagate uygun değildir. Sözleri kafiyeli olarak söylemek de süs ve ziynet kabilindendir. Bu üslûpta söz söylemek devletin ve sultanın ululuğuna aykırı olduğu gibi, hükümdarlar adından faydalanarak ve korkutmak için halka bu tarzda hitap etmek de belagati giderir. (...) Çağdaşları bu üslûbu seçmeye sevk eden sebep, diğer unsurların karışmasıyla dilleri bozulmuş olduğu için hal ve makama uygun olarak söz söylemekten aciz olmalarıdır. Hale ve yerine uygun olarak söz söylemekten duydukları aczi bu secili sözlerle örtmek, secilerle ve bedii olan lâkaplarla bu kusuru onarmak istediler. Bu fenne düşkün ve bu hususlarda haddinden aşırı hareket edenler, çağımızda Doğulu yazarlar ve şairlerdir." (age. s. 223-224).

İbni Haldun, bu son parçada önemli bir husus üstünde duruyor: "makama uygun olarak söz söylemekte aciz olanların" şiirde kullanılan kafiye, vezin ve başka sanatları kullanmak suretiyle nesirdeki zaaflarını

örtbas etmeye yeltendiklerini söylüyor. Oysa şiir sanatına mahsus ifade sanatlarının yalnızca bu sanata mahsus olarak kullanılması gerektiğini ileri sürdüğü gibi, nesirle anlatılması gereken hususların da onun hakkı verilmek suretiyle ifade edilmesi gerektiğini bildiriyor. Aksi takdirde belagate aykırı hareket edilmiş olacağını beyan ediyor.

Şiir Ne Anlatır?

İbni Haldun şiire yalnızca bir söz sanatı ve belagat eseri olarak bakmıyor. Ona göre şiir bilgilerin, haberlerin, doğru ve yanlış düşüncelerin ve hikmetlerin de kaynağıdır. Şiir, bütün bunları, kendine özgü ilkelerine uyarak ifade eder. Şiirde “her beyit övgüyü veya ağıtı veyahut sevgilisine olan aşkını ve onun güzelliğini anlatmak bakımından kendi başına, ayrı bir parçadır. Şair böylece her beyti müstakil bir parça haline getirmeye gayret eder. Bundan sonra ikinci beyitte başka bir söz söylemeye başlar. Bu bilginin bir dalından diğer birine, bir maksattan öbürüne geçer. O bu geçişlerinde evvelki beytin, ikinci beytin anlayışına uygun olmasına dikkat eder, telaffuzu ağırlaştıracak olan harflerin bir araya toplanmasından (tenafur-i huruftan) sakınır. Sevgilisine olan sevgisini açmaktan övgüye, çöllerin ve harabelerin eserlerini tavsiften atlıların veyahut atların ve hayallerin vasfına geçer. Kasidesiyle övdüğü kimsenin vasfından kavmini ve kavminin askerini anlatmaya, ağıtında kaygısını ve ayrılık çektiğini anlattıktan sonra, ölen kimseyi övmeye başlar.” (*Mukaddime III,* MEB Y.s.227).

Bütün bunların Arap şairlerinin ortak konuları olduğu anlaşılıyor. Nitekim elimizdeki örnekler de bu bilgileri doğruluyor. Böylece Arap şiirinin bir bakıma şairin kişisel tarihçesi olarak da okunabileceğini çıkartıyoruz. Ne var ki, İbni Haldun, şiirde maksadın anlamlar değil ve fakat lafız ve terkipler olduğunu söyleyerek de okuyucusunu şaşırtıyor.

Bu gün bile, şiiri anlamı için okumaktan vazgeçmek istemeyen bir okuyucu tipinin mevcut bulunduğunu hatırlarsak, İbni Haldun’un şiir konusundaki idrakinin derinliğini ve telakki tarzının özgünlüğünü takdir ederiz. “Bil ki gerek nazım, gerekse nesir olsun söz (kelâm) sanatından asıl maksat anlamlar değil, lafızlardır. Anlamlar ancak lafızlara tâbidir, lafızlar asıldır. Nazım ve nesirde meleke sahibi olmak isteyen sanatkâr ancak çok kullanmak ve dilini alıştırmak üzere arapça bir çok örnekler ezberleyerek bu melekeyi elde eder. (...) Dil ile konuşulan ve tekrarlanan nesne lafızlar ve terkiplerdir. Anlamlar ise zihinde doğan şeylerdir. Üstelik anlamlar herkesin zihninde mevcut olup, dil ile konuşulduğu şekilde düşünüldüğü için, ayrı bir bilgi ve sanata muhtaç değildir. Ancak bu anlamları anlatmak için lafızlardan cümle ve ibareler kurmak gerekir. Kelimeler ve terkipler anlamların kalıbı yerindedir. Nasıl ki su kabı ister altın ve gümüşten, isterse

sedef veya topraktan yapılmış olsun, içindeki su aynı sudur.” (Age. s. 245-246).

Suyu (anlamı), altın kapta da sunsan, toprak kapta da sunsan, o değişmeden kalır; ama onun biçimi (kabı) o anlamı albenili yapar veya yapmaz. İbni Haldun’un, anlamların herkesin zihninde mevcut olduğuna ilişkin iddiasını bir yana bırakırsak, onun şiirin biçimi ve anlamı üzerine söylediklerini paylaşmamamız için sebep göremiyorum. Günümüz için bile o, bazılarının telakki tarzını hatırladığımızda, erişilmez bir noktada konuşlanmış görünüyor.

Şairin Durumu

İbni Haldun, insanı şiir yazmaya sevk eden güdü üzerinde de ilgi çekici bir tespitte bulunuyor: “Şiir kendi düşüncesinin mahsulü ve istidadının ve tabiatının icadı olduğu için, insan ona düşkündür.” diyor (İbni Haldun, *Mukaddime III*, MEB Y. s. 239).

Bu demektir ki, şiir yazmayı kimse kimseye bir görev olarak yüklemiyor; insan böyle bir “görevi” kendi kendine veriyor. Bu görevi kişiye kendi istidadı ve tabiatı yüklüyor. Böyle olunca insanın şair olmaya hazırlanması da kendine verdiği bir görevle oluyor. Onun çok şiir okuması, dilin özellikleri ve terkipleri üzerinde meleke sahibi oluncaya kadar alıştırmalarını ilerletmesi, eski örnekleri incelemesi ve benzeri hazırlıkların daha başından yapılmış olması gerekiyor.

Ama İbni Haldun, bu hazırlığı da yeterli bulmuyor. Bakınız şairin daha neler yapması gerekiyor: “Şiirler tertip edecek olan kimse, bu hazırlıktan sonra tenhaya çekilmeli, suları, gölleri ile tabiatın güzelleşmiş olan güzel yerlerini seçerek istidat ve tabiatı harekete getirmeli, işitilen parçalar da güzel olmalı. Böylece bunları bir araya toplamakla tabiatı aydınlatmalı, sevinçlerin lezzetleriyle tabiatı neşelendirmelidir. Şiir söylemenin şartı, huzur içinde ve neşeli bulunmaktadır. Bu tâbirimiz daha şümullüdür. Bu hal tabiatı zihinde yerleşmiş olan örnek ve kalıba göre şiir söylemeyi tahrik eder ve neşelendirir. Bilginler şiir söylemek için en iyi ve hayırlı vakit uykudan kalkıldığı ve mide boş bulunduğu sabah vaktinin olduğunu söylerler. Çünkü bu zamanda düşünce daha işlek olur. Bütün bu şartlara ilaveten şiir söylemeye sevk eden sebeplerden biri de aşk ve aşk tesiriyle olan sarhoşluktur. (...) Bu bilgi ile uğraşanlar, bütün bu şartlar kendisinde bulunduğu halde şiir söylemek güç gelirse, sen bu işi başka zamana bırak, nefsini zorlama.” (Age. s. 238-239).

Boş midenin erdemi üzerine Mevlânâ’nın da durduğuna değinelim, o da, mideye lokma girerse, zihinden hikmet çıkar, diyordu Mesnevi’nin bir yerinde.

Yukarıya aldığımız parçada, İbni Haldun’un ileri sürdüğü hususlardan en dikkate değer olanlarından birinin, şairin tabiata çekilerek orada gördüklerini zihninde yeniden yaşatmasını öngörmesidir. O, hiç de, tabiatın taklit edilmesi gibi bir şey söylemiyor. Fikrini değişik biçimde dile getiriyor ve istidat ve tabiatı harekete getirmekten bahsediyor. Böylece bir araya

getirilen unsurların tabiatı aydınlatması gerektiğinin ifade edilmesi, tabiatın şair tarafından yeniden ibda edilmesine eş anlam taşıdığını söyleyebiliriz. “Tabiatın neşelendirilmesi” ifadesine de aynı yaklaşımı uygulayabiliriz. Tabiat kendiliğinden neşeli de değildir, hüzünlü de.. ona o tür duyguları yükleyen şairdir. Şair, kendi sevincinin lezzetiyle tabiatı terennüm ettiğinde, onun kelimeleri okuyucu üstünde aynı sevincin lezzetini bırakır. Ve nihayet, İbni Haldun’un kişiyi şiir söylemeye sevk eden saikların arasında aşkı ve aşktan doğan sarhoşluğu zikretmesini de onun temel tespitlerinden biri saydığımı belirtmeliyim.

Şiirin Sahnelenmesi

Edip Cansever'in *Ben Ruhi Bey Nasılım* adını taşıyan uzun şiiri, İstanbul'da sahneye "taşınıyor"muş. Bir şiirin sahneye taşınması nasıl bir şey ola? Hatırladığım kadarıyla o şiirde "Ruhi Bey" hem kendisinin, hem başkalarının (çiçek sergicisi, meyhane garsonu, meyhane patronu, kürk tamircisi Yorgo, Hayrünnisa, bir genelev kadını, otel kâtibi, cenaze kaldırıcısı gibi birçok kişinin) açısından anlatılır. Her ne kadar ortada bir "hikâye" varmış gibi görünürse de, ortada olan bence hikâye edilmiş bir şiirdir. Mesele burada değil. Mesele bir şiirin sahne diliyle söylenip söylenemeyeceğinde. Bir şiir şayet sahneye aktarılıyorsa, aktarılabiliyorsa, "sahnedeki şiir" artık, bizim bildiğimiz özgün şiir olmaktan çıkar, başka bir şey, bir sahne oyunu haline dönüşmüş olur.

Adı geçen şiirin sahnelenmesi, bir çok kişinin Ruhi Bey tiplemesini anlatması bakımından elverişli bir "malzeme" olarak görünüyor. Fakat gene de, "sahnedeki şiir", artık "kitaptaki şiir" olmaktan çıkmıştır. Sahne için öngörülen uyarlama, olsa olsa, şiirin hikâye kısmının sahneye aktarılmasıdır. Bu uyarlamanın başarısı değil söylemek istediğim. Uyarlama ne denli başarılı olursa olsun, artık sahnelenen eser şiir değil, fakat o şiirden ilham alınarak hazırlanmış yeni bir üründür.

Durum, öykü ve roman uyarlamaları için bile böyledir. Daha ileri giderek bizzat sahne eserleri (piyes) için bile durumun daha farklı olmadığını söyleyebilirim. Nitekim aynı piyesin farklı yönetmenler tarafından sahneye konulması, her defasında o yönetmenin yorumuna göre farklılıklar gösterir. Kaldı ki, halis bir söz sanatı olarak şiirin sahneye aktarılmasında, sözün (kelimenin) söz olarak etkisinin sahneye nasıl taşınabileceği azim bir sorudur. Daha doğrusu, burada, yalın bir imkânsızlık söz konusudur.

B.R.B.N. şiirinin ilk dizeleri, Ruhi Bey'in ağzından şöyle dillendiriliyor: "Gördün mü hiç suyun yanmasını tuzda/Gördüm ben bu yaşam boyu iniltiyi/Büyük bahçelerin küçük içinde/Saksılardan birinde/Gördüm de/ Uyurken uyandırılmış gibi/Beni bir sardunya büyüttü belki." İmdi, sahneye aktarma deyince, elbette, bu dizelerde dile gelen imgenin sahneye aktarılmasını tasarlıyoruz. Yoksa bu dizelerin sahnede bir aktör tarafından okunmasını değil: Bir imge sahneye nasıl çıkartılabilir? Kaldı ki, sahnelenmekten muradın o şiiri bazı ses ve renk efektleriyle

sahnede okuma biçiminde alsak bile, sahnede okunan o şiirin, bizim kitapta okuduğumuz şiirden farklı olduğunu kabul etmek gerekiyor. Etkisi, başarısı gibi hususlar değil söz konusu olan: sahnedeki eser, özgün eserden daha başarılı ve daha etkili de olabilir, ama artık biri öteki değildir.

Sahnede, hiç bir oyuna başvurulmadan düz olarak okunan bir şiir bile, bizim kitapta okuduğumuz şiir değildir artık. İsterse şairinin ağzından okunmuş olsun. Tıpkı bir besteyi, en iyi bestecinin kendisinin icra etmesinin beklenmesindeki boş umut gibi. O şiirin, bizim içimizdeki tonuyla şairin içindeki tonunun her zaman örtüştüğünü de ileri süremiyoruz. Sahnedeki veya kasetteki şiir artık yeni bir üründür, özgün ürünün kendisi değil: daha başarılı da olsa bizim şiirimizden başka bir şeydir orada sergilenen.

Okuyucu Faktörü

Genel olarak bakıldığında hangi yazar okuyucusunun hepsini birebir tanıyabilir? Her yazarın birebir tanıyabildiği birkaç okuyucusu bulunabilir, o başka. Başka, çünkü yazarın her yazdığı illâ da o birkaç kişiye münhasır değildir. Öyle olsaydı, yazar, anlatacaklarını onlara anlatmakla işini bitirmiş olurdu. Bununla yetinilmiyorsa, demektir ki, o bilinmeyen okuyucuya ulaşma çabası varbulunmaktadır. Peki kimdir onlar?

Eğer söz konusu olan gazete yazarlarıysa, onların genel olarak okuyucusuyla birebir bir ilişki kurmak istediklerini biliyoruz. Onlar, okuyucularının kendileriyle kurdukları ilişkiden memnuniyet duyuyorlar, hatta iftihar ediyorlar. Okuyucularından aldıkları mektupların sayısından övünç payı çıkartan yazarların sayısı az değildir.

Yazarın kime hitap ettiğini bilmesi elbette yararlıdır. Bu durum özellikle gazete yazarı için geçerlidir. Gazete yazarı, okuyucusunun o gün kendinden ne beklediğini bilerek, tahmin ederek yazısını kaleme alır. Gazete yazarı bu bakımdan okuyucunun beklentisini hesaba katmak zorundadır. Ama gazete yazarı olmayan bir yazarın, diyelim bir öykü yazarının, bir roman yazarının okuyucu karşısındaki durumu nedir?

Bir roman veya öykü yazarı da okuyucusunun beklentisini hesaba katmak zorunda mıdır? Bir yazarın boşluğa seslenmediğini, yazısını birilerine iletme niyetiyle eline kalemi aldığını söylüyorsak, onun da okuyucusunu hesaba katarak yazısını çıkardığını ileri sürebiliriz. Ama durum gazete yazarının durumuyla ne kadar karşılaştırılabilir ve ikisinin hesaba katmak zorunda kaldığı okuyucu aynı şey midir? Gazete yazarının hesaba katmak zorunda olduğu okuyucu, aslında elle tutulabilir, somut bir kitledir. Oysa öykü ya da roman yazarının seslendiği okuyucu bu düzlemde duran bir okuyucu değildir. O, aslında, bir bakıma, deyim yerindeyse, soyut bir kitledir. Başka bir deyişle, bir bakıma, hazırda bulunmayan, fakat oluşturulmakta bulunan bir kitledir. Gazete okuyucusu, sabahleyin gazetesini alırken, orada hangi haberlerle karşılaşacağını ve o haberler konusunda yazarının nasıl bir tepki vereceğini bilir ya da en azından tahmin eder. Eee, durum böyleyse, yani okuyucu yazarın ne diyeceğini aşağı yukarı kestiriyorsa, onu niye okusun? Okuyor, çünkü bir yandan kendi fikrini oluşturmak istiyor, bir yandan da kendi fikirlerine tercüman olacak bir merci arıyor. Oysa öykü ya da roman okuyucusunun, bu düzlemde ve bu

nitelikte bir beklentisi yoktur yazarından. O, öyküyü, romanı, bir beklentisine cevap bulmak için okumuyor. Bu okuyucunun hiç bir beklentisi yoktur demek istemiyorum, ama bu beklentinin aktüel bir beklenti olmadığını, gündelik olaylar düzleminde bir beklenti olmadığını ileri sürmek istiyorum. Deyim yerindeyse öykü veya roman okuyucusunun beklentisinin estetik düzlemde yer almış bir beklenti olduğunu ileri sürebiliriz. Öykü ve roman yazarı da, ancak böyle bir düzlemde yer almış olan beklenti için doyum sağlamak ister. Bu bakımdan gazete yazarının durumuyla, öykü ve roman yazarının durumu farklılık gösterir: okuyucuları arasındaki farklılık yazarlarda da yansısını bulur veya tersi..

Okuyucusuz Yazı Olur mu?

Her yazarın yüz yüze tanıdığı birkaç okuyucusunun bulunabileceğini kabul ediyoruz, değil mi? Acaba yazar, birebir ilişki içinde bulunduğu bu birkaç okuyucusuna, anlatmak istediği şey her ne ise, onu aktarmakla işini tamamlamış olur mu? Yoksa, o aktarmak istediği şey her ne ise, onu illâ da yazıya dökmek zorunda mı hisseder kendini? Bu soru, anlatılmak istenen şeyin yazı marifetiyle çok kişiye aktarılması durumundan farklı ve fazla bir şeyi dile getirmeye çalışıyor. Bu soru, anlatılmak istenen şeyin, illâ da bir yazı formu içinde bulunması gerektiğinin yolunu açmak istiyor.

Anlatılmak istenen husus, diyelim ki insanların vicdanlarına danışarak davranmaları gerektiğini önermek istiyor idiyse, bu bildiriyi hiç de dolambaçlı yollara başvurmadan: “Ey insanlar, nasıl davranacağınıza karar vermeden önce, bir kez de vicdanlarınıza danışın!” demek yeterli sayılabilirdi. Ya da yazının konusu insanlara doğru ve dürüst davranmaları hususunda bir öneri geliştirme niyetini taşıyor idiyse, o zaman da onlara: “Ey insanlar, doğru ve dürüst hareket etmeyi tercih edin; böylesi hem sizin için, hem toplumunuz için daha hayırlı olur!” demek yeterli olurdu.

Oysa yazarların yalnızca bunu söylemekle yetinmediklerini biliyoruz. Dahası iyi yazarlar, içlerinde sakladıkları bu önerileri dile getirmeden, o önerinin gerektirdiği davranış biçimini okuyucusuna bizzat keşfettirmek ister. Yazarın bildirisini, o yazıdan hareket ederek kendisi keşfeden okuyucu, keşfettiği bildirinin sahibi olur. Bu durumda o da, sahibi bulunduğu o fikri kendi malı olarak tasarruf etme yetkinliğini elde eder.

Öykü ve roman tahlillerinde, bir öykünün, bir romanın ana fikrinin ne olduğu da belirlenir. O fikir belli olduktan sonra, eğer o eseri okuma ihtiyacı ortadan kalkmış olsaydı, o eserlerin bir daha okunabilme şansı da ortadan kalkmış olurdu. Buna rağmen, o eserler okunmaya devam ediliyor; hem de bildirilerinin, ana fikirlerinin önceden ne olduğu bilinerek okunuyor..

Tolstoy’un *Diriliş* romanının temasını bir vicdan azabının oluşturduğu söylenir. Olay bu kadar basittir. Ama o olayın işlenişi, aslında, her yeni okuyucuya vicdan azabını kavrama konusunda, her defasında yeni bir kapı aralar. Roman, her yeni okunuşunda da, yeni kapıları açık tutmaktan geri kalmaz. Bütün büyük romanlar, öyküler, piyesler için de aynı şey söz konusudur. Belli bir tahrikle karısını öldüren Othello’nun öyküsü, bunca

yüzyıllardan beri, nasıl olup da durmadan okunuyor, durmadan sahnelenebiliyor? Çünkü her defasında, o oyunda, insanlar yeni bir şeyler keşfediyor. Olay, basit biçimiyle *Arab'ın intikamı* olarak telakki edilmiş olsaydı bile, durum değişmeyecekti. Ya da fukara bir öğrencinin tefeci bir kocakarıyı öldürmesinde kayda değer bir hikmet bulmanın imkânsızlığına kani olanlar *Suç ve Ceza*'yı dön dolaş okuma ihtiyacını niçin hissetsindi ki!

Böylece yazının, onun şifahen bildirilecek bildirisinden farklı ve fazla bir şey olduğunu ileri sürüyoruz. Böylece her yazının karşısında bir okuyucu bulunduğu, bulunmak zorunda olduğunu söylüyoruz. O okuyucu elan hazır olabilir veya olmayabilir; ama yazar mevhum da olsa, o okuyucuyu hesaba katarak yazar yazacağını.

Eleştirmecinin Değeri

Yazarın değerini yazdığı yazıya bakarak ölçeriz. Eleştirmecinin değerini de beğendiği yazara bakarak.. Bir bakıma, bana arkadaşını söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim, durumu...

Nice aklı başında sanılan eleştirmeciler, böyle bir anda kendini ele verir: üzerine kurulu şatolar, bir anda, bakarsınız, gümbür gümbür devrilir.

Öylesine zor elde edilmiş, zor ulaşılmış sanılan bir birikim, eleştirmecinin açığa vurduğu beğeni düzeyi ile gümleyip gidebilir. O zaman anlaşılır ki, eleştirmecinin daha önce söyledikleri, meğer kof bir zemin üstüne kuruluymuş!

Bakıyorsunuz, adam bazı adları arkası arkasına sıralıyor, onların arasına da, kendi gerçek kişiliğini yansıtacak öyle bir ada yer veriyor ki, daha önce sıraladığı adların verdiği listede değeri kaybolup gidiyor. Çünkü ya herkesçe kabul edilen adlar herkesçe kabul edilir olduğu için o listeye alınmıştır ve eleştirmeci burada sadece hazıra konma lüpçülüğünü benimsemiş olmaktadır ya da verdiği adlar üzerine bir bilinç sahibi değildir.

Bir ilmin butlanının onun müntehasında belli olacağının söylenmesi gibi, bir eleştirmecinin ne olup olmadığı (onun ne kıratta biri olduğu) da, hiç beklenmedik bir anda böylece ortaya çıkar. Herkes gibi, bir eleştirmecinin de, öznel beğenisine göre yazarlar arasında bir skala kurma hakkına sahip olduğu ileri sürülebilir. Fakat acaba? Acaba bir eleştirmeci gerçekten kendi öznel beğenisine göre mi hareket eder? Ve de öznel beğenisine göre mi hareket etmelidir? Bana kalırsa, bir eleştirmeci hakkında vereceğimiz hüküm, tam da bu noktada ortaya çıkıyor: bir eleştirmeci acaba öznel beğenisine râm olarak mı yargılarını temellendirmiştir, yoksa kendi öznel beğenisini aşma ferasetini ve basiretini gösterebilmekte midir?

Diyelim ki, Tolstoy bir biçimde benim zevkime hitap etmiyor, olur a! Ama böyledir diye, ben iyi romancı sıralamasında onun adını zikretmeyi ihmal edersem, bu Tolstoy’un değeri hakkında bir bilgi vermez, fakat benim değerlendirmem hakkında bir bilgi verir. Ben Tolstoy hakkındaki öznel beğenimi, onun benim öznel zevkime ne ölçüde hitap edip etmediğini hesaba katmaksızın teslim edebiliyorsam, ölçülerim hakkındaki sıhhati de işaretlemiş olurum. Savaş üzerine romanları sıralarken Tolstoy’u görmezlikten gelip faraza kimsenin adını sanını bilmediği (uyduruyorum) Çolak Kahraman adında bir romanı öne çıkartmak, Tolstoy’un değeri

üzerine değil, fakat eleştirmeci olma iddiasıyla ortaya çıkan adamın değeri üzerine dikkati çeker.

Bir eleştirmecinin bu bağlamdaki bir değerlendirmesi, bir anlık dalgınlığa hamledilerek de bağışlanamaz. Çünkü o bir anlık sanılan “dalgınlık” o eleştirmecinin bütün kariyeri üzerinde belirleyici bir etkiye sahip bulunmaktadır. Bir eleştirmeci başkalarını değerlendirirken ya da beğendiği yazarları sıralarken, aynı zamanda kendini de değerlendirmiş ve ele vermiş olur.